

# مِشْكَلَةُ الْمَعْنَى فِي النِّقْدِ الْحَدِيثِ

تأليف

الدكتور مصطفى ناصف

الأستاذ المساعد بكلية الآداب  
جامعة عين شمس

مكتبة الشباب

٢٦ شارع إسماعيل سراف بالدقي

# مشكلة المعنى في النفس الحديث

تأليف

الدكتور مصطفى ناصف

الأستاذ المساعد بكلية الآداب  
جامعة عين شمس

مكتبة الشباب

٢٦ شارع إسماعيل مري بالمنيرة

مَطْبَعَةُ السَّيَّالَةِ  
٣ شارع حقوقه المفاول - عابدين

## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

في كتاب « الصورة الأدبية » حاولت أن أشرح فكرة الرمز والاستعارة ، ثم بدا لي أن أتم دراسة المعنى . ولذلك فرغت لهذا الموضوع مدة غير قصيرة . وإني الآن أقدم خلاصة أرجو ألا تكون غامضة ، شرحت فيها المبادئ التي يدور عليها بحث هذا الموضوع الشاق في النقد الحديث . ولا أحب أن أصف الكتاب في هذه المقدمة . حسبي أن أذكر للموضوع وأترك ما كتبته للقارىء .



# الفصل الأول

## الوضعيون ولغة الشعر

من أجل مقدمة المسائل التي سوف تعرض للقارىء يكفي أن نلم ببعض الملاحظات الأساسية التي تتردد في الكتاب من زوايا مختلفة . إن بعض النقاد لا حظوا ما يتميز به العصر من تركيز حول العلم ، وأثره في إعطاء مفهوم خاص للثقافة . وفي ظل هذه العناية البالغة بالعلم ، والاعتقاد التام بسلطانه وطريقة تصوره نشأت نظرة خاصة إلى الشعر ، وبعبارة أخرى لم يستطع الشعر أن يظفر وسط هذه الموجة — باستقلال واضح ، وأثر الفهم العلمي في أمور أخرى بعيدة عنه ، أى أن النظام العلمي في التصور كان هو نقطة البدء التي اتخذها بعض الباحثين في النظر إلى شئون الشعر . هذه المسألة أثارت بعض النقاد ووجهتهم إلى مسائل جديدة تدور حول لغة الشعر ومعناه .

لقد هوجم الشعر أكثر من مرة ، وكانت نقطة الهجوم ذات أثر في تحديد طريقة الدفاع . هاجمه الوضعيون ، ونظامهم الفكري ينبغي أن يكون واضحاً كل الوضوح في ذهن قارىء هذا البحث — وخلاصة هذا النظام إنكار كل ما وراء المدرك الحسى ؛ فكل ما لا يرمز إلى شيء تقع عليه الحواس فهو باطل ، ومن ثم كانت الميتافيزيقا والشعر معا خرافة . وكانت الأحكام الأخلاقية والجمالية تعبيراً عن انفعال المتكلم دون أن تدل في العالم الواقعي على شيء ، ومن ثم لا يجوز أن تكون موضعاً للجدل<sup>(١)</sup> . إن العالم الخارجي — عالم الأشياء — ليس فيه خير ولا جمال ، ولا شر فيه ولا قبح ، فهذه كلها كلمات دالة على شعور الحب والكراهة لا أكثر .

ومن ثم لا نستطيع أن نقف من هذه القضايا موقف التصديق أو التكذيب<sup>(٣)</sup> ، وكيف السبيل إلى مراجعة الشاعر وهو لم يقل شيئاً عن العالم المشترك بيننا، إنما نطق بشيء يشبه الصراخ أو قهقهة الضحك<sup>(٤)</sup> . وعلى هذا يرون أن العبارات في عالم الشعر لا تدل على غير ميول وأهواء ، وأن الشعراء لا يعبرون عن أشياء موضوعية خارجية بمعزل عن حالاتهم النفسية ، فالشعر إذن عالم لا ينطوي على رأى أو معنى ، وإنما يعبر عن رغبات أو أغراض أو انفعالات خاصة بما يقبله الشاعر أو يرفضه . وحينئذ تكون عباراته مرفوضة عند المنطق ، لأن المنطق لا يقبل إلا عبارة يجوز وصفها عند سامعها بالصدق أو الكذب<sup>(٥)</sup> . وبالطبع لا يكون هذا الوصف بالصدق أو الكذب لعبارة إلا إذا كان هناك مرجع موضوعي نرتد إليه في الحكم . أما إذا أراد الشاعر أن يصف ميول الناس وأهواءهم فعندئذ نستطيع أن نرجع إلى علم من العلوم الطبيعية وهو علم النفس لنرى هل تدل نتائجهم ، التي وصل إليها في بحثه عن ميول الناس وأهوائهم ، على مزاعم الشاعر أو لا تدل على ذلك . وفي هذه الحالة الثانية يخضع الصدق أو الكذب كما نرى لحكم خارجي ، وننظر إلى الشعر على أنه تعبير عن أشياء أو معان ليس هو صاحب الكلمة المفضلة في تقريرها . وبذلك نرى أن الشعر مجرد انفعال قد يخلو من المعنى ، انفعال يجده المتكلم أو المخاطب أو هما معا - ولذلك لا يؤدي وظيفة أكبر من تفريغ الانفعالات والإيهام وتزويق معلومات يمكن أن يؤديها علم من العلوم بصدق ونقاء أكبر .

يقول الوضعيون<sup>(٥)</sup> : إن الشعر عبارات لا تشير إلى عمل يمكن أدائه للتحقق من صدق معناها المزعوم ، ولا تكون الجملة ذات معنى إلا إذا أمكن تحويلها إلى عمل ؛ فكل جملة لا تدل بذاتها على ما يمكن عمله ، بحيث يكون هذا العمل هو معناها الذي لا معنى لها سواه ، تكون صوتاً فارغاً من المعنى مهما قالت لنا القواميس . الفكرة الواضحة هي ما يمكن ترجمته

إلى سلوك ، وما لا يمكن ترجمته على هذا النحو لا ينبغي أن نقول عنه إنه فكرة (٦) غامضة وكفى ، بل ليس هو بفكرة على الإطلاق ؛ فالصلاية في الجسم فكرة واضحة لأنني أعرف نوع السلوك الذي أسألك حين أريد ترجمة الفكرة إلى عمل ، أما إذا وصفت شيئاً بأنه خير أو جميل فليست أعرف ماذا أعمل فيه بحيث يكون عملي هذا هو نفسه ما أسميه في الشيء بالخير أو الجليل . وإذن فهاتان الكامتان لا تدلان على شيء إطلاقاً لمجرد أنهما لا تدلان على سلوك محدد واضح (٧) يعمل لمتبين منه المراد . فإذا قال الشعراء إن حقائق الشعر كامنة وراء الظواهر الحسية ، وليست بالتي يمكن أن يدركها الحواس كان هذا في رأي الوضعيين كلاماً فارغاً من المعنى . فالحقائق الكامنة هذه تعتبر في رأي المناطقة الوضعيين مجرد شعور ذاتي خاص بالشاعر وحده . وهكذا يصطارع المدافعون عن الشعر ومهاجموه ؛ فمؤولاء يقولون إن الشعر لا ينطوي على معرفة بل هو حالة وجدانية محضة . ذلك أن المعرفة الإنسانية ، كما يقول برتراند رسل في آخر فصل من كتابه تاريخ الفلسفة الغربية ، هي معرفة العالم الخاضع للتجربة الحسية (٨) . فأن جئت لنا أيها الشاعر بعباراتك وقصائديك التي لا تشير إلى شيء من أشياء هذا العالم المحسوس فأقل ما يقال فيها هو أنها خارجة عن الحدود المشروعة للعلم . إن القصيدة إذن ليست معرفة مما يمكن أن يتناقله الناس ويتبادلوه . القصيدة قيمة . ولكن القيمة ليست جزءاً من المعرفة الإنسانية . يقول رسل إن شعورنا بجمال شيء لاسلطان له على من لا يشاركونا فيه ؛ فالميدان الشعري إذن خلو من المعرفة ، ذلك أنه ليس من المستطاع إقامة الدليل على صحته . صحيح أن العبارات في الشعر تشبه في تركيبها النحوي أية عبارات أخرى علمية ، ولكن الوضعيين يرون أن هذا التركيب خداع لأن هناك فرقاً كبيراً إذا نظرنا إلى تحليلهما المنطقي . فعبارات الشاعر معناها وجود علاقة بيني وبين س ، وهذه العلاقة هي علاقة القبول والرضا ، على حين أن قولنا س أصفر معناه اتصاف شيء بصفة ما . إن الشعراء كالفلاسفة ، في رأي المناطقة

الوضعيين ، وقعوا فريسة خداع لغوى ، فاللغة تضع كثيراً من الألفاظ التي توهمنا أن في العالم بعض الحقائق الثابتة لمجرد أن لها أسماء في اللغة نتحدث عنها ونصفها بمختلف الصفات ؛ فهناك في رأيهم شيء ثابت اسمه الخير أو الجمال ما دامت هاتان الكلمتان موجودتين نتحدث عنهما كما نتحدث عن المناضد والمقاعد (٩) .

الشاعر يحدثنا عن أشياء لا تراها العين ولا تحسها الأيدي ، وهو بذلك يخلق خرافات أو قبا ، ولا يصف شيئاً أو يعرفنا به . إن الشاعر حين يعبر عن انفعاله يستطيع أن يثير انفعالا شبيهاً به في نفس السامع كما يصيح حيوان من الذعر فتثير الصيحة ذعراً شبيهاً به عند سائر أفراد الفصيلة . وهذا معناه (١٠) بعبارة أخرى أن العبارة الشعرية قد يكون لها القدرة على إثارة الانفعال على الرغم من أنها خالية ، في ذاتها ، من كل معنى خارجي تشير إليه . ويمضى هؤلاء فيقولون إن الألفاظ لها وظيفتان : وصفية وشعورية . والكلمات في الشعر ليس لها مهمة وصفية بحال ما . صحيح أننا ندافع عن الشعر أو نعتز به ، ولكن هذا لا يعني إلا شيئاً واحداً هو تجاوزنا المشترك في الانفعال . وعلى هذا أصبحت النظرية الانفعالية في معنى الشعر كالكا بوس الهائل .

قد يقول خصوم الوضعيين إن لدينا إلى جانب الإدراك الحسي إدراكاً عقلياً مباشراً أو عياناً عقلياً أو بصيرة . وإن الشعراء يستعملون عبارات تشير إلى صفة لا طبيعية ، بمعنى أنها لا تدرك بإحدى الحواس الخمس ، ولكنها تدرك بحاسة سادسة مفروضة نسميها الحدس الأخلاقي أو الجمالي . ومن ثم يرى هؤلاء الحدسيون أن هناك معاني كثيرة لا تطابق الصفات الطبيعية المألوفة كاللون والشكل والوزن . وتبعاً لذلك فليست معاني العبارات الشعرية مرادفة لأي وصف نأتى به مركباً من هذه الصفات

الطبيعية . وبعبارة أخرى يرون أن كثيراً من العبارات الشعرية لا يمكن تحليلها أو تعريفها بغيرها من المدركات الحسية .

وليس من حق الوضعيين . فيما يقول هؤلاء الخصوم ، أن يطالبونا بترجمة الإدراكات الحدسية في الشعر إلى مدركات تتم بالحواس الأخرى .

وعلى هذا يدور تمييز حاد بين أنماط الإدراك ؛ فهناك الإدراك الحسي المباشر ، وما لا يستقيم معه فليس بذى معنى كما يقول الوضعيون ، وهناك استنتاج مباشر من مسلمات . والشعر معانيه لا يمكن وصفها بأحد هذين الأسلوبين . وهناك الحدس الذى يطالبنا به فريق من الباحثين المدافعين عن الشعر . فهؤلاء إذن يرون أن هناك فى الشعر معنى موضوعياً يصلح للاختبار بطريقة غير طريقة التطابق الحسى أو العلى .

والحقيقة أن نظرية الحدس ألحت فى التمييز بين مملكات الشاعر ومملكات العالم والمنطقى . وقد صارع الاستايطقيون الجدد وكثير من فلاسفة اللغة هذه النظرية . وهب أننا نسلم بالحدس ، فهل فى وسعنا أن نميز فى داخل اللغة بين التعبير الحدسى والفهم المنطقى ؟ الحدس نظرية تعنى بالملكة الذهنية ولا تقدم إلينا يداً فى تحليل لغة الشعر .

وهناك مناقشات أخرى كثيرة للوضعيين . وهذه المناقشات كلها تهتم بحول إيجاد صلة ضرورية بين الانفعال والإشارة ؛ وفى مجال الشعر نستطيع أن نستعير بعض الاعتراضات التى وجهت إلى النظرية الانفعالية فى الأخلاق فنقول<sup>(١١)</sup> : يستحيل على الإنسان أن يقبل من الناحية الانفعالية أية عبارة شعرية دون أن يرى لها معنى جديراً بالقبول ، أو دون أن يرى لمعناها صلاحية ما يجعلها جديرة بهذا القبول العاطفى . ولو كنا نفعل بالأشياء قبولاً ورفضاً دون أن يكون فيها معنى ما يجعلها جديرة بذلك

لـكان هذا الرضا الانفعالى عملا غير مفهوم أو بغير معنى على الإطلاق .  
فالعبرة الشعرية تشير الانفعال لصفة فى الشئ ذاته ، وإذن فهى ذات  
معنى ، ولا ينفى ذلك أن تكون أيضا مثيرة للانفعال . صحيح أن من الصعب  
أن تجرد العبارة الشعرية من البطانة الشعورية لتدرك عناصرها الموضوعية  
أو الإشارية ، ولكن هذه الصعوبة لا تؤدى إلى الشك فى وجود هذه  
العناصر .

على أن المهم فى هذه المقدمة هو أن نلاحظ أن الشعر تعرض بفضل  
هذا المنطق الفكرى لهجوم سئلح فى الإشارة إليه . وهو فى الواقع هجوم  
العلم . والكتاب دائر حول إثبات وجود معنى أبعد من التعبير الانفعالى .  
والحقيقة أن المناطقة الوضعيين أدوا ، كما سنقول ، خدمة غير مباشرة ،  
إذ نهوا النقد إلى تأثير الانفعال فى تعقيد مشكلة المعنى ، ومن ثم أصبح  
شغل النقد والاستايطيين هو إعطاء الانفعال معنى . وقد يتوهم القارىء  
الحالى الذهن أن هذا الأمر ليس فيه صعوبة : إنه يقول : الشاعر رأى الجو  
الملىء بالغيوم والمنذر بالمطر ، فافعل بهذا المنظر ، وعبر عن انفعاله بما رأى .  
وهو يستعمل فى هذا المقام كبتى انفعال وتعبير ، وهما كلمتان أدتا من  
الأضرار بقدر ما تؤدىان من خدمات على أقل تقدير . أما التعبير فكلمة  
يمكن أن يقال عن أى شئ<sup>(١٢)</sup> ، ولذلك فهى لا تصلح لتخصيص شئ بيمينه ،  
فهى فى الحقيقة ليست تصورا علمياً بالمعنى الصحيح . وأما الانفعال فقد  
تشبث به المناطقة الوضعيون كما تشبثت به بيئات أخرى لم تسد فيها النزعة  
العلمية واستعمات كلمة الانفعال فى الذود عن كراهة العلم وعدم الاطمئنان  
إليه كما استعملت عند هؤلاء الوضعيين لتعبر بطريق غير مباشر عن الإيمان  
المطلق بالمعرفة العلمية دون سواها . وفى كلتا الحالتين ضاق مفهوم  
المعرفة .

لقد احتاج مفهوم الانفعال في بعض البيئات إلى مساندة الحقائق والملاحظات الصلبة المحددة كما احتاج مفهوم المعرفة إلى عناصر تحلل صلبة الإشارة وفقاً لأغراض إنسانية لا يمكن استبدالها والاستغناء عنها . ومهما يكن فقد تشعبت الطرق المختلفة التي سلكها الباحثون من أجل إيضاح العلاقة بين الانفعال والمعنى . وقد عنيينا في هذا البحث بجهود جماعة ، النقاد الجدد ، وهم يختلفون فيما بينهم اختلافات كثيرة ، ولكنهم يؤلفون ما يمكن تسميته باسم مدرسة النص الأدبي . والواقع أن هؤلاء النقاد دافعوا عن المعنى بطرق نظرية وعملية . فمن الناحية العملية حللوا الشعر تحليلات رائعة من أجل أن يثبتوا أن ما نطنه انفعالات أو تأثيرات أو أهواء هو قضايا مضمرة كثيرة يحتاج استخراجها إلى صبر ومراعاة وثقافة . ومن الناحية النظرية قام رتشاردز في هذا السبيل ، أكثر من أي ناقد آخر ، بجهود ضخمة رأينا أن نستعرضها . وهذا العرض لا يمكن إلا أن يكون موجزاً فقد تحدث رتشاردز عن هذه القضية بطرق مختلفة في كل كتبه وفي مقالات أخرى هامة .

رتشاردز سيكولوجي إلى جانب كونه أحد علماء الدلالات الثقات . وقد بداه باختصار أن المعنى الموجود في الانفعالات هو أحياناً ضرب من المعنى الموجود في العلم الذي زاده المناطقة الوضعيون عن الشعر . ولكن يتبين لنا في موقفه توضيح سيكولوجي للموضوع ، إذ عرض للانفعال في فصل خاص في مبادئ النقد الأدبي . وهذا التوضيح السيكولوجي لم ينل عناية نقاد آخرين يهتمون بالدلالات أيضاً . ولا بأس في أن نشير في هذا التمهيد إلى تفرقة رتشاردز بين الحالات الانفعالية والإحساسات البسيطة ، فهذه تعتمد أغلب ما تعتمد على طبيعة المؤثر . الإحساسات أشد صلة بقدرة الإدراك لأنها أشد اتصالاً بمعرفتنا للشيء منها برد فعلنا عليه أو سلوكنا نحوه (١٣) ، أما الانفعال فيعرفنا بموقفنا من المؤثر . وهذه الطريقة البينية

على الانفعالات تعتبر ، على الرغم من ظاهر هذه التفرقة ، طريقة غير مباشرة في إدراك العالم الخارجى ، لكنها مع ذلك ذات قيمة كبيرة . الانفعالات فى الحقيقة تعطى معرفة من وجهين . فرشاردز لا يتردد فى أن الانفعالات تعطى أحياناً حكماً يكون عادلاً دقيقاً إلى حد غريب . ولكن هناك أيضاً تغيرات فى الوعى تنتج عن رد الفعل . ويظهر ، لذلك ، أن هذه الانفعالات تجعل التعرف ، كما يرى رتشاردز ، معقداً ذا لون خاص : وهو يعتبر أن الحاجة إلى انفعال أمانة على وجود موقف مركب لا موقف بسيط ، أمانة على الحاجة إلى مزيد من المدركات التى ربما لا نحتاج إليها فى حالات أخرى أبسط . وهذه المدركات بعضها ذو صلة بالوضع الطبيعى . وبعضها الآخر ليس له هذه الصلة ، بل نشأ فى الحقيقة عن إحساسنا بأننا نمارس تجربة خيالية على لوحة مثلاً ، لا تجربة واقعية .

وإذا كنا فى مقام عمل فنى لا يحتاج إلى القيام بنفس النشاط العملى الذى نحتاج إليه حين نمارس التجربة العادية (١٤) فذلك يعنى - بوضوح - أن إدراكات جديدة قد اقترنت بانفعالاتنا أمام الفن . فإذا استعملنا لفظ الإشارة قلنا إن العمل الفنى يخلق إشارات لحسابه . ويجب على كل حال أن نتذكر أن التوضيح السيكلوجى للمعنى - عند رتشاردز - لا يتميز تماماً من نظريته فى القيمة . يقول رتشاردز إن العمل الفنى القيم يشبع فى الإنسان رغبة دون أن يتضمن هذا الإشباع وأدأ لرغبة أخرى . ومعنى هذا أن العمل الفنى ينظم الانفعالات تنظيمياً يحرك كثيراً من الإدراكات من الضياع أو الذبول . لماذا لا نصيح فى المسرح ، ولا نقفز من كرسيها ، ولا نطلب النجدة ، ولا نندفع إلى القاتل لنوقفه عن جريمته ؟ إن هذه التغيرات الانفعالية التى تحدث فى المسرح نشأت عن العثور على مدركات كانت خافية . وهكذا نجد أن الانفعال فى الفن يخلق مجالاً أوسع من الإشارة أو المعنى أكثر جداً مما يحتمله الموقف الانفعالى المعتاد البسيط .



وهكذا نجد أن العمل الفني يقوم بمهمة شاقة ؛ فهو ، في آن واحد ، ( يعبث ) ببعض الانفعالات التي يمكن أن توجد في عملية حقيقية مقابلة ، وهو يوسع ، من أجل ذلك ، دائرة التعرف . وبعبارة أخرى يخلق انفعالات أخرى جديدة . ولكن هل هذا كله يعني أن رتشاردز يرى أن الانفعال يغير العالم ، وأن تغيير العالم مهمة ذات كرامة مستقلة . إن الموقف العلمي حافل بعمليات حتمية ولكن الموقف الاستطائقي حافل بأبعاد وجدانية تعطى معرفة تتسامى على الخضوع لمثل هذه العمليات الحتمية : رتشاردز إذن يرى أن الانفعال يغير نفسه كما يغير الموضوع . ولكن هذا القول يحتاج إلى مزيد من التدقيق ؛ فالانفعال يغير الموضوع تغييرا لازما لاستيضاحه . هذا هو الموقف المعقد الذي ذهب إليه رتشاردز . رتشاردز لا يرى في الانفعال ما يسميه سارتر مثلا الموقف السحري . الانفعال عند رتشاردز بعيد عن صفة الهرب . بل هو - على العكس - شحذ لقدرة الفنان على المواجهة : ولكن ذلك لا يعني أن الانفعال هو محرك المعنى أو باعته دائماً . إن لدينا فكرة الإشارة التي تقوم بدور أساسي . وبعبارة أخرى إننا نبحث عن معنى . وهناك صفات خاصة في المعنى أو الإشارة تجعلنا نهم - في بعض الحالات - انفعالاتنا ونشاطنا الوجداني . والفنان يبحث عما ينظم الانفعالات ويحرر كثيرا من المدركات من معوقات المألوفة . العمل الفني بفضل الانفعال أحيانا يعلو - كما قلنا - على الهرب ، ويعطى للعقل الواسع المنظم فرصة النشاط ، ولا علاقة ضرورية بين المعنى الانفعالي والعجز عن مواجهة الأشياء .

حاول رتشاردز أن يسند إلى الانفعال وظيفة الرؤية أو المعرفة . والحقيقة أنه حور نظرية الانفعالات متأثرا بالهجوم الذي شنّه الوضعيون ؛ فالعمل الفني أو الانفعال فيه ليس وليد صعوبة في تفهم شيء بطريقة علمية أو عملية ، أو لا يمكن أن يشرح بهذه الطريقة . نفى رتشاردز أن يكون الانفعال مصدره وجود عوائق من ناحية الفهم أو السلوك . ورأى أن

الدفاع عن الشعر لا يمكن أن يستند إلى فكرة الموقف السحري الذي يغير من العالم ، أو صورة الرفض أو الملاذ الخيالي من حقائق صعبة . كان رتشاردز على وعى جم بمخاطر التحليل السيكولوجي لموضوع الانفعال وبخاصة حين يؤدي إلى تعزيز موقف الوضعيين بطريقة ما . ولذلك أخذ رتشاردز موقفاً متميزاً مبنياً على خبرة استيطيقية ومحبة عميقة للشعر .

والنقد الجديد ، إذا استثنينا رتشاردز على الخصوص ، ضعيف في لمساته السيكولوجية فيما يقال . ولكن النقاد اقتفوا خطة رتشاردز ، ولم ينظروا إلى المعنى في الشعر على أنه نوع من التعبير الانفعالي ، ولم يسلموا بهذا الذي نسميه منطق العواطف تسليماً مطلقاً ، وجروا في نفس الميدان ، فلم يكن المعنى أو التصور الشعري - عندهم - شيئاً خاضعاً في بنيته لأهواء الانفعال أو نزوات الفنان . وبعبارة أخرى سلموا بأن تنوير الشعر لا يمكن أن يتم في ضوء النظرة العتيقة إلى التقابل بين الفهم العقلي والعاطفي .

إن النقاد الجدد لم يمحصوا الموضوع من الناحية السيكولوجية تمحيصاً أكبر مما فعله رتشاردز ، ولكنهم قالوا مثل قوله إن الانفعال قد يمكن من الرؤية أو الإشارة أو الإدراك الموضوعي . لنفرض مثلاً أن هناك عاطفة حزن خاصة ذات علاقة ما بالجو الملبد بالغيوم . في هذه الحال لا نستطيع أن نقول إن الجو في الشعر مجرد إفاضة أو امتداد لوجدان الشاعر . إن الشعر ليس نمطاً من العدوى الانفعالية ، وليس يقوم في رأى هؤلاء على ما قد يسمى باسم الإستمات . إن الإسقاط ، على هذا الوجه ، لا يفسر الكثير . إنه يخرجنا من الشعر ؛ ويجعلنا ننظر إليه على أنه مجرد ترجمة عن نفس قائله . والشعر ليس ترجمة : إن الحزن مثلاً عامل قد يساعد على إدراك الغيوم والتلبد الموجود . ومهمة المفسر هي أن يبحث عن الحزن من حيث هو رمز . إننا إذا جعلنا عاطفة الحزن هي قبلتنا

الأولى فى البحث ألحقنا بها كل ما عداها بسرعة ؛ وجعلناها هى خالقة المعنى كله . وهذا غير دقيق . ولكننا إذا اهتممنا بالدلالة الإشارية أخذنا نقف عند ظاهرات خاصة فى السحب وألوانها وعلوها فوق أعيننا ، وعدم رغبتنا فى أن ننظر إليها طويلا ، وبدأنا ننظر إلى وجوه الناس وهى مظلمة بالسماء . والناس يسرون مع هذا الجو أو على الرغم منه . وربما رأينا أن ثياب الناس تغيرت عما كنا نعهده بالأمس فى الشمس المشرقة ، وهكذا .

تصبح القصيدة على هذا الوجه شيئاً أكبر من مجرد موضوع نسقط عليه عاطفة شخصية . وهذا الإسقاط معناه أن هناك تحكما خاصا للانفعال ، ومن أجل ذلك لم يستطع الشاعر أن يفر من قبضته . وليس الأمر على هذا النحو ، فالجو له علاقة بالحزن ، ولكنه ليس ذا علاقة مباشرة بحزن الشاعر وظروفه الخاصة فى هذا اليوم . إن الحزن قد يعتبر رمزاً ، ومعنى كونه رمزاً أنه نقي من علاقات كثيرة شخصية ، وأصبح له كيان متميز . أخذ الحزن معنى غير شخصى : فالحزن فى القصيدة ليس منسوباً إلى ، أو ليس ملصكاً لى أنا . إذا اهتممنا ، بالتعبير ، فلن يكون للحزن رصيد خارجى موضوعى ، إنما نريد أن نقرأ فى الحزن شيئاً أكبر من حالة فردية . فالحزن استخلص من أحزان فردية كثيرة وأضيف إليه مادة جديدة . وبعبارة أخرى يلتبس الحزن فى التعبير بمظاهر وارتباطات خارجية كثيرة متداخلة ومعقدة . فالجو الملبد الغائم منفصل عنا بوجه ما ، وكذلك يكون الحزن فى القصيدة عالماً آخر غير عالم الشاعر الشخصى .

ولذلك نجد أنفسنا بصدد ثورة كبيرة فى تفهم الشعر ، مصدرها أن المعنى الانفعالى يتغذى ويغذى إشارة حقيقية ، وأن الانفعال يستند إلى مجموعة روابط ممكنة أو واقعة يكشفها الشاعر بأدواته الخلاقة . ونحن نقرأ فى الشعر شيئاً عاماً ، ولن يستطيع القارئ أن يفهم القصيدة معتمداً

على تجربة مارسها من قبل في حياته العملية . إنه محتاج — أولاً — إلى أن ينقب في المعنى أو الإشارة التي يعتمد عليها الشعور في وجوده .

لنفرض أننا نقرأ قصيدة في الغزل : هنا نستطيع أن نقرأها عدة قراءات . معظم الناس يقرأونها على أنها تعبير عن حب صاحبها . ولذلك لا يعثرون بغير أمارات تدل في رأيهم على هذا الانفعال الشخصي ، وكل شيء في القصيدة هو إثبات لحالة شخصية . لكن هذه القراءة لا تستطيع أن تستوعب القصيدة ، لأننا ننظر فحسب إلى حب إنسان معين أكثر جداً مما ننظر إلى هذه العاطفة الشخصية كمناسبة أولى يبرها الشاعر إلى نوع من الملاحظات الخاصة بالحب في نفسه كشيء يشارك فيه كثيرون ، وربما لا يكون الفنان واحداً منهم . ولأضرب للفرق بين قراءتين مثلاً بسيطاً في خارج الشعر . هناك مثل عربي يقول : لا تجادل الرؤساء ولا الجهلاء . . مثل هذا القول يعنى في نظر المهتم بتجربة شخصية أنه لا فائدة من مجادلتهم ، وأنتك لن تجنى من وراء هذا الجدل إلا الشر . مثل هذا الفهم يعتبر نوعاً من الدفاع عن المسالمة والمهادنة . ولكننا قد نحتاج إلى أن ننظر إلى جوانب أخرى من المعنى ربما لا تتصل بكاره الجدل اتصالاً وثيقاً على نحو ما رأينا الآن . وحينئذ قد يقال إن الرؤساء قد يتصرفون تصرفاً غير محمود ، ومن واجبه أن يترفعوا على انفعالاتهم ؛ فعطف الجهلاء على الرؤساء أو جد ضرباً من التداخل الغريب بينهما . فمننا إذن مفارقة ضخمة . وكذلك نجد أن طلب الكف عن الجدل ليس مطلقاً بالقدر الذي يتوهمه الناظر إلى التعبير على أنه دفاع عن سلوك خاص ، بل ربما ينتقل الثقل إلى التناوش أو التداخل بين فكرتي الانفعال والتحكم .

ونريد من وراء ذلك أن نقول إن إعطاء التعبير استقلالاً ما عن موقف خاص معناه بوضوح أننا نريد أن نفتتح من مغاليقه ، وأن نمد من أطرافه ، أو أن نجرب من معانيه ما لا نعثر عليه بغير هذا الاستقلال

المعقول . ولا ضرب أيضا مثلاً آخر بسيطاً يرد على كل لسان . يقول المتنبي في كافور :

ولله سر في علاك ، وإنما كلام العدا ضرب من الهذيان

هنا قد تقول المتنبي يتهم بكافور تهكماً واضحاً ، وهو لا يمدحه وإنما يذمه . ولكن هناك قراءة أخرى لهذا البيت . إننا نقول أحياناً إن الله يضع سره في أضعف خلقه ، ولا نريد بهذا أن نغض من الضعف . وإنما نريد أن نقول إنه يلتبس بقوة غريبة غامضة . ومن الجائز إذن أن يعنى بيت المتنبي أن كافوراً غامض لا يمكن أن تفهم شخصيته فهماً دقيقاً . ربما يكون كافور أكثر تعقيداً من سيف الدولة .

وهكذا نجد أن الإغضاء عن البيت كتعبير قد يؤدي إلى فتح باب أو أبواب من المعنى . فبيت المتنبي على بساطته الظاهرية ، إذا أغضى النظر عن فكرة التهمك الشخصى ، قد يستحيل إلى تعقيد بحيث لا يستطيع المرء أن يذم كافوراً دون أن يمدحه . إنه نمط غريب ، ولكننا تعودنا أن نقرأ في قصائد المتنبي لكافور تعبيراً عن السخرية الهشة أو الملق أو النفاق . ومن المحقق أن بعض هذه القصائد يمكن أن يقرأ بمعزل عن كثير من هذه المشاعر ، وحينئذ نعرف عن كافور أكثر مما نردده ، بل نعرف عن المتنبي الفنان أكثر مما نقول عادة . ومهما يكن من شيء فإننا نفتتح فى الشعر مراعى لم تسكن نخطر لنا على بال .

إنك إذا نظرت إلى الشعر على أنه تعبير لم تسكن قد عنيت به هو عناية كبيرة . وهذا ما يلح عليه هؤلاء النقاد ، للشعر معنى بمعزل عن صاحبه ومجتمعه .

وإذا تحدثنا عن المعنى هنا فأنما نتحدث عن قصيدة مستقلة . واستقلال القصيدة ليس من اليسير فهمه والاعتناع به . قد يصعب على القارىء أن يتصور للعمل الفنى وجودا مجردا من هذه الصلات الشخصية التى تعطى لكثير من الدارسين فرصة القول « النافع » ، المفصل . وقد يتصور القارىء أن هذا هو موقف الفن من أجل الفن ، وأننا ، على خلاف ما نتوهم ، نريد أن نقرأ القصيدة قراءة ضامرة عارية مما يكسبها قوة وحياة . وهذا كله خوف لا مبرر له ؛ فهؤلاء النقاد لا يعزلون الفن عن الحياة ، ولكنهم يشرحون لنا كيف يرى الشاعر الحياة رؤية جديدة فريدة . ذلك أن الصلة التى تربط الشعر بالحياة ليست صلة تلقائية مباشرة على نحو ما نجد فى أشكال الحديث التى تعتبر ، بالقياس إلى الشعر ، أكثر حظاً من الإشارة . وهنا يلح النقد الجدد على صفتين متناقضتين ، كما سنقول . فهم يقولون إن الشعر يذبغى ألا يشير . هذا ما قاله رتشاردز فى معنى المعنى . وإذا كان الوضعيون يتصورون فى هذا ونحوه هجومًا على الشعر فقد أخطأهم التوفيق . إن الشعر ليس إشارياً على نحو ما نجد فى الخبر والعلم والمنطق . لقد أسدى الوضعيون إذن يدا إلى فهم الشعر من حيث أرادوا العبث بمعناه والتقليل من أهميته . الشعر لا إشارى . إذا نظر إليه كسياق قد يبدو مقفلاً مكتفياً بنفسه متميزاً عما عداه . إنه أشبه بحصن منيع لا يسهل اغتصابه والتعرض له من الخارج . ولكن هذه الحصانة ليست تامة ؛ فالشعر إشارى بمعنى واسع غير المعنى الذى ألح عليه الوضعيون . هذا هو التناقض الذى يجب كثير من النقاد أن يحتفظوا به . الشعر لا إشارى لأنه شكل رمزى ، فالعلاقة بين الشعر والعالم الخارجى هى علاقة الرمز بموضوعه . فهى إذن ، كما سنقول ، ليست من باب التطابق أو التلازم بين عدة أطراف على نحو ما نجد فى المنطق أو العلم .

إن كثيراً جداً من خصب النقد الجديد فى تناوله لمسألة المعنى يكمن

فى تبيان هذا التناقض، فالإشارية فى الشعر ليست تامة . الشعر ، كما نعلم ، يتكون من اللغة ، واللغة شكل رمزى . ولكننا كثيراً ما نذكر «إشارة» الشعر قاصدين من ذلك كل ضروب الإدراك الحسى وغير الحسى ، ونسبى المظهر اللاإشارى فيه . ولن يكون فى وسعنا أن نفهم المعنى فهما جيداً إلا إذا تعمقنا صعوبة الإشارة فى الشعر ، وعرفنا كيف اضطر النقاد الجدد إلى الحديث عن أشياء كثيرة تتجانب المنطق والإشارة المباشرة أو تعلو عليهما . الشعر يحتوى على دلالات متضاربة ولكن هذا التضارب مصدر خصب لا مصدر ضعف وعجز : الشعر يهذب ما يعتبر من وجهة نظر المنطق والإشارة والعلم عيباً ، وبعبارة مختصرة إن الناس درجوا على النظر إلى الشعر من حيث هو منطق عقلى متهافت ، أو منطق انفعالى يجانب موافقنا الطبيعية ، وفى الحالتين معاً لم يستطيعوا البصر بمنطق فوق العقل النظرى . ومن هنا كان للأسطورة مدخل كبير ؛ فلم تعد فى نظر كثيرين صورة دنيا من صور التفكير ، لم تعد هى الخرافة التى يعوضنا العلم عنها خيراً ، ولم تعد أداة يستشهد بها الشاعر على إثبات شئ سابق فى نفسه . من الممكن أن تستخدم الأساطير فى الشعر استخداماً منطقياً ، ولكن هذا ما ينبغى أن نكافحه لأننا بصدد منهج آخر فى التفكير يبدو أول ودلة أن الهدف المحدد المعين لم يضبطه ولم يستول عليه .

وكثير من مظاهر ثراء الفكر البشرى يرتبط بالتعالى على هدف واحد متميز . إن الهدف الواحد المتميز يرجع بنا إلى بساطة الإشارة السابقة . وهذا ما عنى الباحثين الجدد أن يعزلوه عن الشعر . والحقيقة أن النقاد الجدد تطلعون ، إجمالاً ، إلى صورة معينة للثقافة بشكل عام . وكلامهم فى الشعر نفسه يمكن أن يعنى الباحثين الذين يهتمون بغير الشعر من شئون الإنسان . إنهم شاركوا فى إرساء طريقة خاصة فى الفهم . إن الذهن ، حسب منطقهم مثلاً ، ربما لا ينتقل من خطوة إلى خطوة بل ينتقل من مجموعة احتمالات إلى مجموعة أخرى .

الذهن مدين في أحوال كثيرة إلى خصائص يصح أن تسمى على التقريب خصائص شاعرية . وتتضح هذه الخصائص قليلا قليلا إذا نظرنا في العلاقات التي تربط بين ضروب مختلفة من النشاط في الشعر والفلسفة والأساطير والاعتقادات . وسنزيد هذه النقطة وضوحا في بعض الفصول القادمة .

إن النقد الجدد يتصورون الشعر جزءاً جوهرياً من الثقافة ، ولا ريب أن البحث في الصلة بين الأشكال الثقافية قد أهمهم ، وأن « وحدة » الثقافة كانت مطلباً أساسياً لدى باحثين كثيرين في ميادين مختلفة ، ونحن عادة مفتونون بتصور أسباب الخلاف أو مظاهره ؛ فما أخرجنا إلى هذا الدرس .

ولا أخفى على القارىء القلق الذى يساورنى حينما أرى شيئاً مصطنعاً من التوتر بين مظاهر الثقافة المختلفة في بيئاتنا . هذا التوتر يعنى بصراحة أن الوقت قد حان لكي نفهم العلاقة بين مظاهر الثقافة فهما أفضل .

ولا شك أن البحث عن صورة متكاملة للثقافة الإنسانية المتميزة في بعض ملامحها ، إلى حد ما ، يعنى كل مشغول بخدمة العلم والثقافة للمجتمع . إن مفهوم هذه الخدمة يتحدد تحديداً أفضل إذا نظرنا إلى المعنى واشتباكات الصداقة المستمرة بين ما يشغلك وما يشغل الآخرين .



## المراجع

- (١) زكى نجيب محمود خرافة الميتافيزيقا ص ٥ و ١١٤
- (٢) نفس المرجع
- (٣) نفس المرجع والصفحة .
- (٤) نفس المرجع ص ١١٨
- (٥) نفس المرجع ص ١٢٢
- (٦) نفس المرجع والصفحة
- (٧) المرجع نفسه ص ١٢٣
- (٨) نفس المرجع والصفحة .
- (٩) المرجع نفسه ص ١٢٥
- (١٠) نفس المرجع ص ١٢٨
- (١١) نفس المرجع والصفحة .
- (١٢) سيجموند فرويد : تفسير الأحلام . ترجمة مصطفى صفوان  
انظر المقدمة ص ١٥ .
- (١٣) محمد النوبهي : محاضرات في طبيعة الفن ومسئولية الفنان (تلخيص  
لفصول من مبادئ النقد الأدبي لرتشاردز) ص ٤١
- (١٤) المرجع السابق ص ٢٧

## الفصل الثاني

### المعنى واللغة والأداء

- ١ -

إن تحليل كلمة المعنى ذو تاريخ شاق ؛ فقد استعملت في أوجه عدة متباينة . وثارَت مناقشات كثيرة حول ما ينبغي أن يكون عليه مفهوم المعنى أو الاستعمال الصحيح لهذه الكلمة : لقد خيل إلى بعض الباحثين أن المعنى هو خاصية منطقية في الكلمات تحدد وفق أسلوب معين من البحث والتعريف . ولكن هؤلاء يجدون أمامهم فيضاً من الاستعمالات اللغوية المعاكسة . وهم يتخلصون من هذه المعاكسات بأن يقولوا إن الكاتب لم يجر على المتعارف أو المعترف به من الخصائص ، ولكنه تركها تحت تأثير ملابسات أو دوافع . هذه الخاصية المنطقية تعنى قدرة الكلمة على حمل الدلالة دون أن ننظر إلى ارتباط الكلمة بشخص معين . فكلمة مثل القاهرة تعنى مكاناً معيناً . والمقصود إذن من الوجه أو الخاصة المنطقية أن يكون الرمز قادراً على حمل المعنى المنوط به . يجب أن يكون هو الرمز الذى يصلح للاستعمال فى هذا الموضع . وهنا ننظر إلى كفاءة الرمز وحده ونغض النظر عن مستعمله (١) .

ونستطيع أن نميز وجهاً ثانياً من المعنى هو الوجه السيكلوجى . والمقصود بالوجه السيكلوجى ما يجده المتكلم ، أى أن كلمة القاهرة تعنى شيئاً معيناً عندى أو عند غيرى من الناس .

ولكن كلا الوجهين موجود فى كل مساق تقريباً . يتفاعل الوجه المنطقى والوجه السيكلوجى تفاعلات جمّة مضمّنة . وبعبارة أخرى المعنى ليس وجهاً منطقياً أو سيكلوجياً بحتاً . وإنما هو علاقة . . وفكرة العلاقة

تحتاج إلى توضيح . ذلك أن المعنى بالوصف المنطقي يتصور العلاقة على أنها صلة بين حدين معلومين هما ١ ، ب (٢) . ولكن هذا التصور غير كاف ، فالعلاقة بين هذين الحدين مثلاً تتغير بتغير الإطار الذي يدخلان فيه . وهكذا نجد أننا بصدد علاقات متغيرة على الدوام . فالمعنى باستمرار إطار من العلاقات — وهذا الإطار متغير كما قلنا ؛ ذلك أننا ننظر من زاوية بعض الأجزاء ، وكلما تغيرت الزوايا تغير نظام العلاقات جميعاً . وهكذا نجد فكرة المعنى وثيقة الصلة بعدم ثبات مفهوم الإطار (٣) .

- ٢ -

المعنى علاقة . ولدينا على الإجمال ضربان اثنان من نظام العلاقات : أحدهما يمكن تسميته وفقاً لبعض الباحثين باسم الإشارة أما الثاني فيسمونه رمزا . والعلاقة الإشارية معناها باختصار وجود شيء أو حدث أو حالة في الحاضر أو الماضي أو المستقبل . فالشوارع المبتلة إشارة إلى نزول المطر ، ورائحة الدخان تشير إلى وجود النار ، وتعطل المرور إشارة إلى حادثة في الطريق . ويستطيع من يلاحظ هذه الإشارات أن يستخلص سائر أجزاء الموقف التي تكون الإشارة جزءاً هاداً منه . فالإشارة إذن علامة أو عرض دال على وجود حالة معينة (٤) . والعلاقة بين الإشارة وموضوعها بسيطة جداً . أى أن مع الإشارة شيئاً أو موضوعاً واحداً هو الذى ندل عليه . فالعلاقة بينهما هى علاقة شيء بشيء آخر وجوداً وعدمًا دون تعقيد . وكل ما تعطيه لنا الإشارة هو الجزء الثانى من الموقف الذى يعد أكبر منها . وبهنا أن نلاحظ أن الإشارة وموضوعها لا يمكن أن يحل أحدهما محل الآخر ؛ فكل منهما محدد لا يلتبس بصاحبه . وعلى هذا النحو من الإشارات الإجابة عن جرس الباب ، وإطاعة إرشادات الخطر ، والنظر فى الساعة . وواضح أن المعرفة المرتبطة بهذا النوع من العلاقات هى أبسط أنواع المعرفة ، وهى المعرفة المشتركة بين الإنسان والحيوان .

أما الرمز فيختلف اختلافاً أساسياً عن الإشارة<sup>(٥)</sup>، فالكلمة المستعملة استعمالاً رمزياً لا تتطلب العمل المناسب لموضوعها على نحو ما يوجد في الإشارة. فمثلاً إذا ذكر حسن الذي نعرفه فأننا نأخذ في الإخبار عنه بشيء ما. الرمز هنا أى حسن لا علاقة له بالاستجابة نحو شيء ما، ولا علاقة له بأدراك وجود هذا الشيء. الرمز أداة لتفهم الأشياء. وفهم شيء أو موقف يختلف عن الاستجابة لهذا الموقف أو التنبيه إلى وجوده. ونحن حين نتكلم عن الأشياء فأنما نتكلم عن أفكارنا ونوع إدراكنا لها. ولا نتكلم في الحقيقة عن الشيء في ذاته. فالكلمات من حيث هي رموز لا تعنى الأشياء بقدر ما تعنى الأفكار الخاصة عن هذه الأشياء. إننا إذن نتجاوز الشيء الذي ترتبط به الإشارة، وننتقل بمفاهيم عنها. إن الكلمات قد تستعمل كأشارات، ولكن هذا النوع من الاستعمال ليس هو الدور الأساسى الذى تقوم به الكلمات. الدور الأساسى للكلمات هو أن تستعمل كرموز لا إشارات؛ فالكلمات في العادة تصحبها أفكار ولا ترتبط بحدث أو شيء. والفرق الجوهرى بين الرمز والإشارة مرده إلى نوع الارتباط بالكلمة، وما يترتب على ذلك من خلاف في نوع الوظيفة المعنوية. الإشارة تنهى عن موضوعها على حين أن الرموز تقود المتكلم إلى أن يتفهم هذا الموضوع ويفكر فيه.

ولتوضيح الموقف بأكثر من ذلك قليلاً علينا أن نذكر مثل الكلب. يقال عادة إن الكلب يفهم الأسماء، يفهم اسمه واسم صاحبه. ولكن هذه العبارة ملتبسة، فالكلب لا يفهم من الاسم إلا كونه إشارة. لنفرض أنك ذكرت أمام الكلب اسم صاحبه، فالذى يفعله الكلب هو أن يتلفت بحثاً عنه. ولكن إذا ذكرت أمام صديق لك اسم هذا السيد صاحب الكلب فلن يلتفت على هذا النحو بل سيبادر بقوله ما شأنه. ما حكايته. فهذا السؤال البسيط البديهي بالنسبة لنا شيء وراء فهم الكلب. الاسم عند الكلب إشارة كمثل رائحة هذا السيد ووقع أقدامه ودقته

الخاصة على الباب . ولكن سماع الإنسان للاسم يعد لتصوره . والواقع أن اتخاذ ( العلم ) مقياساً وموضحاً للرمز يعنى على حقيقة هامة ، ويخيل إلينا أن العلاقة بين تصوراتنا والعالم الخارجى علاقة بسيطة ومباشرة<sup>(٦)</sup> .

- ٣ -

والسؤال الآن ما معنى قولنا إن الرموز لا تعنى الأشياء ، وإنما تعنى الأفكار . الواقع أن هناك تجاذباً مستمراً بين عالم الأشياء وعالم الأفكار والمشاعر<sup>(٧)</sup> ؛ فالمعنى اللغوى يعطينا باستمرار صوراً متنوعة للتجاذب الموجود بين الداخلى والخارجى . وبعبارة أخرى إن المشار إليه أو موضوع الكلمة ليس هو معناها . المعنى يوجد فى داخل تعلق الأفكار بالأشياء والربط بينهما رباطاً لا ينتهى فى أكثر الأحوال إلى انعدام أحد الطرفين تماماً . فما تعبر عنه اللغة ليس شيئاً خارجياً صرفاً ولا هو عنصر داخلى أو ذاتى صرف ، بل هو مزاج بينهما . ليس من المستطاع مواجهة أحدهما بمعزل عن الآخر . هناك دائماً جهد ذو طابع خلاق ينظم العلاقة بينهما . فالرموز أو الكلمات ليست مجرد أدوات لحل محتويات تأتى من الخارج .

الذى يأتى من الخارج هو طائفة من الإحساسات التلقائية البسيطة ، ونحن نحدث فى هذه الإحساسات حدثاً جسيماً أى ننتقل إلى عالم الأفكار . والمعنى إذن ليس حكاية ساذجة لمنبه فى الخارج ، وليس مجرد تفريغ لعاطفة أو انفعالات . اللغة أو المعنى ليس مرآة لأحد هذين الجانبين من دون الآخر<sup>(٨)</sup> .

هذا هو معنى قولنا إن اللغة نظام من الرموز التى تعبر عن موقف إنسان ، نشيط من الطبيعة . أما الشئ . فى ذاته فلا يمكن التعامل معه ، إنما نستطيع أن نتعامل مع الشئ فى مجال الإنسان وحوزته . ولذلك كانت سريرة العالم - كما يقال - سريرة إنسانية . وهذا ما يعبر عنه كاسيرر باسم الموقف الرمضى الضرورى .

وهنا يلاحظ بعض الباحثين أن عبارة الموقف الرمزي واسعة بحيث تشمل أشكالاً كثيرة . بعض هذه الأشكال يسمى في الاستعمال المؤلف باسم المعنى الحرفي تمييزاً له من مستويات أخرى . ولكن لا غبار في أن نطلق كلمة الرمز للدلالة على أن الكلمات أشياء نفكر بها ونفكر فيها . فاستعمال هذا المصطلح في وصف اللغة لا يعنى إهمال الاختلافات القائمة أو محوها . وإنما المراد من إطلاقه أننا نفكر بواسطة الأساطير والأمثال والحكايات كما نفكر في الأوصاف (الحرفية) وبواسطتها\* (٩)

## - ٤ -

إن حدود الرمزية وإمكاناتها مبنية على طبيعة اللغة . والكلمات مثلاً ذات نظام زمني وهي تختلف عن اللون وقدرته . الرسم باعتباره شيئاً ثابتاً ليس في وسعه أن يقدم إلينا تاريخاً للشيء . وواضح أن معظم اهتمامنا يدور على الحدث أكثر مما يدور على الأشياء في علاقاتها المكانية الثابتة .

فالارتباط العلي والنشاط والزمن والتغير كل أوائك يؤلف معظم ما ندركه وما نريد أن نؤديه إلى الآخرين .

أضف إلى ذلك أننا نعبر عن العلاقات في الرسم بواسطة علاقات أخرى . ولكننا في اللغة نسمى هذه العلاقات . نحن نسمى الأشياء ، ونضع كلمات تدل على العلاقة بينها . نقول قتل بروأس قيصر فتدل هذه العبارة

---

\* يحتاج المهتم بدراسة الشجر إلى ملاحظة الفرق في استعمال كلمة الرمز بين المجالات المختلفة ؛ فالمنبهات الترابطية بحسب استعمال سوزان لانجر الذي أشعرنا إليه - تسمى رمزاً . لنضرب مثلاً على ذلك منظر الأرض التي يتطلع إليها المسافر من خلال نافذة القطار ؛ فقد تثير في ذهنه بعض ذكريات الطفولة لأنها قد تشبه مكاناً عرفة المسافر طفلاً أو لغير ذلك من الأسباب . في مثل هذه الحال نجد أن الأرض تصبح مجرد باعث على الاسترجاع ، ولكن قد تكون الأرض أداة خلق المعنى ، وبعبارة أخرى يصبح موضوع تفسير وإضافة ، وتكون الطفولة فكرة متسامية تغطي فكرة الأرض إلى حد ملحوظ ، وهذا ما نسميه في الاصطلاح رمزاً (١٠) .

على حادثة القتل المشار إليها . وهذه الطريقة التي اختصت بها اللغة من حيث أنها بدلا من أن تصور العلاقات تسميها أعطت لها مجالا هائلا من القدرة على استيعاب الكثير في كلمات قليلة . إن كلمة واحدة في وسعها أن تدبر أمر موقف عريض لو أريد رسمه لاحتاج إلى رقعة كبيرة . اللغة ضرب من الرمز يعتمد على القصد بالنسبة للحركات والصور .

وهناك ميزة أخرى للكلمات ؛ فالكلمات رموز شفافة لا تجبرنا على العناية بها في نفسها . ولذلك نعبرها بسهولة خارقة إلى المدلولات . قارن مثلا بين كلمة كثير ورسم يؤدي هذا الرمز فسوف نجد مصداق هذا القول . وكلما أصبح الرمز واسعا قويت قدرته على الدلالة . إننا إذا دللنا على الكثرة بالخواخ وجدنا أننا نهتم بالخواخ في نفسه ، ومن ثم كان أعجز من أن يؤدي وظيفة الكلمة المعروفة . ولكن هذه الأصوات القليلة نموذجية من حيث قدرتها على نقل المعنى دون عائق . وهذا يؤكد شفافية اللغة التي ألح عليها كثير من الدارسين (١١) .

ولكن أكبر ميزة للرموز الملفوظة أو اللغوية هي قابليتها الهامة للدخول في تجمعات وتنظيمات . ولا يوجد حتما للتنظيمات والارتباطات التي يمكن صناعتها منها . وهذا يعزى إلى خاصة الاقتصاد التي لاحظها برتراند رسل ، كما يعزى إلى ضالة الزمن الذي تحتاج إليه كل كلمة . الكلمة تبدأ وتغنى في غمضة عين ، وهذا يساعدنا على أن ندرك مجموعات كاملة من المعاني في وقت واحد كما يعين على أن نكون تصورا كليا جديدا عن هذه المفهومات المتتابعة والمختفية بسرعة .

كذلك ساعدتنا اللغة - بوجه خاص - على دقة المنطق والدلالة الواضحة والتوصيل الناجح الفعال . وبعبارة أخرى إن الاستعمال الإخباري للغة مكن الإنسان من أن يوسع رقعة المخاطبين . وهذا التوسع يرتبط

بمعنى (بسيط) أو سلس منقاد . وبعبارة أخرى إن اللغة تستعمل كثيراً في شكل رموز مختصرة وحيدة المعنى . وهنا تؤدي مهمة الاتصال أداءاً حسناً .

ولكن الإنسان ربما لا يعنيه تحقيق هذا النوع من الدقة أو الأداء ؛ فهو مهتم في هذه الحال بالثراء أو السكال الموجود في اللغة نفسها ، ومن أجل ذلك يقصد إلى استعمال رموز متعددة الجوانب .

وقد ساءت العلاقة بين هذين النوعين من الاستعمال ، وظن كثير من الباحثين أن لغة الإخبار المختصرة ذات دقة وموضوعية أكبر من دقة الشعر والكشف الخيالي . وحجتهم في ذلك أن الاستعمال الأول يحقق معنى التوصيل أو الأداء تحقيقاً تاماً . واللغة تؤدي هذه الوظيفة إذا كان في وسعها أن تنقل المعنى نفسه إلى أكثر من فرد واحد ، فالموضوعية والدقة هنا معناهما عدد الناس الذين يشتركون في فهم خاص متحد .

ونستطيع أن نقول إنه كلما زادت قدرة اللغة على إبلاغ شيء معين إلى عدد كبير من الناس كان ذلك أدل على أنها أحفل بالمعنى الثابت . إننا جميعاً نفهم كلمة شجرة وقطة لأن معناهما من المعاني التجريدية ذات الطابع العام الذي لا يتصل بأدراك فردي . كذلك سعة رقعة المخاطبين المتفقين على معنى من الأمارات الدالة على نوع الاستعمال اللغوي فيه . أي أن هذه الظاهرة تدل على أن الكاتب يستعمل اللغة استعمالاً إخبارياً ، ويفكر في حدود القوالب الجماعية المشتركة ، وبتخير زوايا المعنى التي ترتبط بالإبلاغ .

أما اللغة الكشيفية الفياضة بالكثير فتتميز بعكس هذه الظاهرة ، وليس في وسعها أن تؤدي للقراء شيئاً واحداً متفقاً عليه . إنها مخاطب



كثيرين . ولكن الكثيرين يتلقون - غالبا - أشياء متباينة غير متفقة تماماً . على أن من الأفضل أن نلاحظ أن الفن العظيم كله يتميز بميزة خاصة ؛ فهو ينقل إلى كثيرين معنى سطحيا واضحا ، ولو نسبيا ، بينما يحتفظ للقليلين بمجموعة أكمل من الأعماق ، وهذه الثنائية كانت وستظل سمة كل فن عظيم .

إننا في هذا العصر نميل إلى أن نعلم من قدر المعنى المشترك بين القراء ونعتبره المعنى الحق . وربما حدا بنا التطرف إلى حد أن ننكر الدلالات غير المشتركة التي لا يقدرها إلا ذوو حساسية أرفع وعقول أكثر ثقافة . والنظرة العادلة تقتضي أن لا نجعل من سعة مجال التبليغ معيار الدقة في كل مجال عقلي . وعلى العكس من ذلك ينبغي أن نلاحظ الفوارق الضخمة في هذا الشأن . وينبغي أن نربط بين ضيق مجال الإبداع أو التوصيل وقدرة اللغة على الإهابة بأعماقها ، ومن الخطأ أن نسوى بين مفهوم الدقة واتفاق عدد من الناس ، فلا نستطيع أن نقول إن بعض المجالات الإنسانية ، كالشعر ، محرومة من الدقة . فالدقة أو الموضوعية ليست ذات معنى واحد يخضع له كل نشاط الإنسان (١٢) .

## المراجع

---

- ( 1 ) Susanne Langer : Philosophy in a New Key p. 58 .
  - ( 2 ) Ibid p. 55.
  - ( 3 ) Ibid p. 56.
  - ( 4 ) Ibid p. 57.
  - ( 5 ) Ibid p. 60.
  - ( 6 ) Ibid p. 61 — 62.
  - ( 7 ) I. R. Kantor, An Objective Psychology of Grammar.  
p. 114.
  - ( 8 ) Ernest Cassirer : Philosophy of Symbolic Forms. Part I  
page p. 93.
  - ( 9 ) H. H. Price : Thinking & Experience p, 146—147.
  - (10) Philip Wheelwright : The Burning Fountain p. 23,
  - (11) Susanne Langer : Philosophy in a New Key p. 75.
  - (12) Philip Wheelwright : The Burning Fountain p. 33 .
-

## الفصل الثالث

### فكرة الإشارة

مشكلة تصنيف الاستعمالات اللغوية وعلاقتها بنظرية المعنى في الشعر مشكلة معقدة . وقد تنوعت أهداف الدارسين ، فبعضهم يبذل محاولات خصبة ، ولكنهم يبدأون من وجهة نظر التعبير العلى ، ومن ثم تبدو مصالح النظرية الأدبية معطلة أو ضيقة . وخير سبيل لبيان هذا التفاوت في الرأى هو أن نبدأ بنظريات أوجدن ورتشاردز المشهورة ، وأن نتعقب باختصار بعض المناقشات التى دارت حولها . ولا حاجة إلى الإشارة إلى أن هذه النظريات تعتبر بوجه ما نقطة الانطلاق فى هذه الدراسات ، وأن من العسير أن نفهم حق الفهم الآراء المعاصرة فى هذا الموضوع ما لم نكن على خبرة بما قاله هذان الرائدان .

كتب أوجدن ورتشاردز كتابيهما المشهور فى معنى المعنى ، ودرسا تأثير اللغة على الفكر ، وأقاما نظرية خاصة فى علم الرمزية . والقارىء المتأثر لهذا الكتاب يخرج ببعض النتائج الأساسية المتعلقة بالمعنى ؛ فوظائف اللغة فى نظر المؤلفين يمكن أن تنقسم على الإجمال قسمين كبيرين هما الوظيفة الرمزية والوظيفة الانفعالية ، وتبدو أهمية هذه القسمة على الخصوص حين تنشأ مجادلات رديئة فى نطاق العلوم ، مجادلات مصدرها الخلط — دون وعى — بين وظيفتين متميزتين . ومن أجل الدفاع عن التفكير العلى وتثبيت دعائمه يقيم المؤلفان علم الرمزية الذى يعنى بتأثير اللغة والرموز بكل أنواعها فى شئون الإنسان ، ويعنى — كذلك — ببحث الطرق المختلفة التى تستطيع الرموز بواسطتها أن تساعدنا أو تعوقنا عن التفكير الصحيح .

الرموز لها قدرة على ترجيه أفكارنا وتنظيمها فضلا على تسجيلها وتوصيلها .  
وها هنا نبادر فنقول إن كلمة الأفكار في الكتاب تستعمل استعمالا خاصا .  
يجب التنبيه إليه ، فالمؤلفان يقصدان بالتفكير مصطلحا خاصا سوف نراه .  
يتردد — بمعان مختلفة — في كل مجالات السيمانيقا الشعرية ، ونعني به  
مصطلح الإشارة . فكلمة التفكير في الكتاب إذن لا تعني كل أنواع  
النشاط العقلي ، وإنما تعني بحسب معرفة العلم للأشياء واتجاهه إليها ،  
وتعلقه بها . وبعبارة أخرى إن التفكير والإشارة ومعرفة العلم توشك أن  
تكون مترادفة . والتفكير إذن وفقا لهذا الاستعمال متوقف على عملية  
الإشارة وما يصحبها من مرجع يشار إليه . ووفقا للمنطق العام في الكتاب  
يصبح قولنا نفكر في الأشياء ونشير إليها سواء . مصطلح الفكر في الكتاب  
إذن لا يتسع لنشاط الشعر والأساطير والفن والاعتقادات . ففى جميع  
هذه الصور لا نستطيع أن ندعى أننا نشير إلى أشياء خارجية . وها هنا  
نتذكر كلمة بدء هذا الفصل ، فقد بدا لغير قليل من الدارسين أن تصنيف  
أوجدن ورتشاردز اتخذ التعبير العلمى رائده في البحث ، وأن التعبير  
الأدبى — من أجل ذلك — بدا وصفهما له أقل من أن يحوز القبول .

وظاهر من الكتاب أن الاستعمال الإشارى أو العلمى هو السيد  
أو الحكم ، وأن الوظائف الانفعالية تؤدي — كما قلنا — إلى مشاكل جمّة  
في المناقشات العلمية ، فتأثير الكلمات الانفعالية إذن أمر يعنى الباحث الذى  
يهتم بتنقية المجال العلمى من التأثيرات الطفيلية الرديئة . ومن أجل ذلك  
يتقدم المؤلفان إلى تحليل الاستعمال الرمضى أو الإشارى للغة ، ويشيران  
إلى الاستعمال الانفعالى فى الشعر والفلسفة والتصوف وغيرها ، ويتوليان  
تأثير هذا الاستعمال فى تعقيد مسألة الإشارة ببيان مفصل .

د الرمز ، إذن فى مصطلح مؤلفى معنى المعنى ليس هو مجرد كلمة  
عرفنا كيف نؤولها على حسب ما قلنا فى الفصل السابق على لسان سوزان

لننجر . إن هذا يؤدي إلى أن يكون التعبير الأدبي كالتعبير العلمي رمزاً .  
ولكن كلمة الرمز ذات مدلول ضيق في الكتاب . ذلك أنها ترتبط بفكرة  
الإشارة أو الرجوع إلى مدرك خارجي ، فإذا تحدثنا عن النفس أو الجمال  
أو الخير فلن نشير إلى شيء إشارة مباشرة ، وإنما نعبر تعبيراً انفعالياً  
لا يفترق في جوهره عن تمنياتنا الطيبة في نحو قولنا « رافقتك السلامة » .  
وهكذا يكون فعل الإشارة المائل في العلم مركز الدائرة ، ويصبح تحليل المعنى  
في الشعر منبثقاً عن فكرة الإشارة العلمية ، أو الرجوع إلى شيء في الخارج<sup>(١)</sup> .  
وإذا أمكن أن نطابق بين العملية الذهنية وهذا الشيء كنا بصدد رمز  
أو إشارة أو « تفكير » ، فالرجوع إلى الشيء هو باستمرار طريقة المؤلفين  
في التمييز بين استعمالات اللغة ؛ التعبير العلمي وفقاً لتحليل الكتاب هو عملية  
إشارة لا تختلف في ذهن الكاتب عنها في ذهن السامع أما التعبير الشعري  
فلا يمكن أن يخضع لفكرة الإشارة خضوع زميله<sup>(٢)</sup> . تصور مثلاً استعارة  
بسيطة وقارن بينها وبين قانون علمي . هنا نجد أن الاستعارة لا يمكن أن  
تحمّل على إشارة محددة منضبطة . الاستعارة أو التعبير الشعري إجمالاً  
ليس من مهمته الإشارة الموجهة المحددة . إن القصيدة لا تخبرنا عن شيء  
خارجي معلوم بل ينبغي أن يكون هذا دأبها<sup>(٣)</sup> .

والسؤال الأساسي الذي يلخص الكتاب كله هو أنشیر أم لا نشیر؟  
أنبحث عن مستوى المطابقة أو الإشارة أو الصدق أم لا نبحث<sup>(٤)</sup> . فإذا كنا  
لا نبحث عن هذا الصدق أو هذه المطابقة فنحن نقول شعراً أو نستخدم  
اللغة استخداماً خاصاً انفعالياً . وهنا يستطيع القارئ أن يسأل هل  
استطعنا أن نصف العبارة في الشعر وصفاً إيجابياً ؟ إننا اكتفينا بأن نقول  
إن الإشارة أو المطابقة لا تعني الشاعر وقارئ الشعر ، حقاً إن المؤلفين  
يقولان إن الشاعر يعبر عن انفعالات أو اتجاهات<sup>(٥)</sup> ، واستعماله للغة  
يحمل طابع ذاته ، ولذلك فهو غير مقيد بالإشارة ولا يخضع نفسه لمطالبها .

إنما الشاعر مشغول بشيء آخر يسميه المؤلفان اتجاهات أو مواقف .  
والاتجاه في كلام رتشاردز خاصة هو دافع أو نزوع خفي إلى الفعل <sup>(٦)</sup> ،  
ولهذا الاتجاه علامات هي التي نسميها انفعالات . على أن الموقف طبعاً  
لا يخلو من الدلالة الإشارية ، فكل موقف هو موقف من شيء ؛ فالشعر  
نفسه لا يمكن أن يخلو من الإشارة . والقصيدة تحتوى في داخلها بطرق  
مختلفة شديدة الغموض أحياناً عناصر عقلية أو رمزية أو إشارية . وهذا  
ما يؤكد رتشاردز في مبادئ النقد الأدبي ، وظل رتشاردز حريصاً بعد  
ذلك على أن يذكر القراء أن القضية أو الإشارة لا تتميز عن الموقف  
السيكولوجي على هذا النحو القاسي الذي يتوهمه جمهور الكتاب في هذه  
المسألة الدقيقة . هناك دائماً تفاعل وتبادل في الأثر كثيراً ما تشوّهه  
مصطلحات مجبوبة على رأسها الروح والإلهام والانفعالي . وهذا المصطلح  
الآخر واضح الرداءة <sup>(٧)</sup> .

والحق أن رتشاردز عاف تصور كثيرين للمتضاد الفج بين الاستعمالات  
اللغوية ، وبداله أحياناً أن مصطلح الإشارة نفسه قد يكون رديئاً رداءة  
مصطلح الانفعالي ، وأن العلاقة بين استعمالات اللغة تحتاج بصراحة  
إلى كلمات أو أساليب أكثر توفيقاً في بيان التداخل الموجود بينها .

والذي يصبر على تتبع كتابات رتشاردز الكثيرة ، ويقارن بين  
المصطلحات المختلفة التي يستعملها يقيّم مدى اهتمامه المستمر بالمشكلة ،  
ثم يقيّم حرصه على أن يعطى للاستعمال الشعري خصائص لغوية إلى جانب  
الخصائص السيكلوجية المضمرة في لفظ الانفعالي : إننا حين نقول  
هذا استعمال انفعالي نقول ، ببساطة ، إن المتكلم لا يخبر عن شيء يمكن  
أن يحققه العلم ، وتظل مسألة التعبير الانفعالي محتاجة إلى مزيد من الجهود

وبخاصة بعد أن استقر في أذهان كثيرين أن ما هو إشاري فهو أفضل .  
وليس يكفي تماماً أن نقول إن الشعر فيه قدر من الإشارة التي يشوهها  
الموقف الانفعالي .

إن اعتبار الشعر إشارة مشوهة تعديل طفيف سطحي لموقف الوضعيين .  
وقد تخلى رتشاردز تماماً عن هذا الموقف منذ وقت مبكر . وراح ينظر إلى  
الشعر على أنه إشارة قائمة بنفسها ، ومن ثم ينبغي ألا توصف بالتشويه .  
الإشارة إلى مدرك حسي كانت تغري مؤلفي معنى المعنى بأن ينظروا إلى ضيق  
مجالها في الشعر . ولكن العدول عن هذا الفهم للإشارة جعل رتشاردز يلج على  
سعة مجالها في الشعر . أصبح رتشاردز مولعاً بأن يقول إن لغة العلم لغة  
إشارات اصطلاح عليها أما لغة الشعر فهي لغة متحررة سيالة . هذا ما يقوله  
في فلسفة البلاغة وبصدد حديثه عن نظرية التفسير . وبعبارة أخرى إن  
كثيراً من تفكير الإنسان في خارج العلوم الدقيقة يحمل معاني متضاعفة  
كثيرة . وبعد أن كان رتشاردز يقول إن تفكير الإنسان في خارج  
العلم لا يعبر عن غير نفسه أخذ يقول إن الميتافيزيقا والقيم والدراسات  
الجمالية ومباحث الحرية والعدالة والحب والصدق والمعرفة والشعر — كل  
أولئك يحفل « بإشارات ، متعددة ، فتمطعة من الميتافيزيقا ووصية في  
الأخلاق وبكاء المصداقة العزيزة المنال كل أولئك لا يمكن أن يعطى  
معنى واحداً كما نصنع في عبارات العلم وقضاياها . ولا شك أن الموقف  
الآن يعتبر أكثر إشراقاً . ولا أعتقد أن هناك تناقضاً حقيقياً بين ما قاله  
رتشاردز في معنى المعنى وما آل إليه في مبادئ النقد الأدبي وفلسفة البلاغة  
ونظرية كولردج في الخيال . ذلك أن مصطلح الإشارة تغير معناه  
دون شك ، فإذا قال رتشاردز الشعر يحمل معاني متضاعفة فليس يقصد  
من ذلك فيما أفهم أن الشعر يحمل « إشارات ، علمية . ولا شك أن رتشاردز  
ارتاب بحق وعمق في صلاحية مفهوم الإشارة لوصف العلم نفسه على نحو ما  
جرى عليه في معنى المعنى .

ومهما يكن فقد كثر ترديد مصطلح الانفعالي بشكل لا يثبت حقاً ولا يمحو باطلاً، وتوهم قراء رتشاردز أن الشعر يولى ظهره لكل ضرب من الإشارة، وفاتهم إذن ما ينبغي أن يعلموه؛ فالتعبير الشعري كما يقول رتشاردز يتمتع بتعقيد جم نظراً لكثرة إشاراتهِ وتداخلها وغموضها. في العلم نجد الإشارة الحاسمة الواضحة السهلة التحدد والمراجعة، ولا كذلك الشعر. هنا نجد اللغة الغامضة المتدفقة المعنى التي يصعب تحديدها واختبار صلاحيتها<sup>(٨)</sup>. وإذا حاولنا أن نعرف كل تفصيلات هذا الملاحظة فسوف نحتاج إلى تلخيص كتب رتشاردز ومقالاته جميعاً. ويكفي هنا، على أي حال، المتابعة هذا الفصل أن نقول مع رتشاردز إن الشعر يحتوى على عدة أصناف من المعنى<sup>(٩)</sup>، ولكن الذي يحدث عادة عند شرح القصيدة أن القارئ يميز المدلول الثرى أو ما تعطيه العبارات الثرية التي تتخلف عن وصف القصيدة والتعبير الإجمالي عنها. ويسمى هذا باسم المعنى، وما عدا ذلك أى العناصر المعقدة التي تجعل من القصيدة نشاطاً متميزاً فتدرج في قالب غامض هو الانفعالات. وفي هذا كله يتضح ضعف القدرة على مواجهة الشعر، والتشابك المحير<sup>(١٠)</sup> بين جوانب المعنى وتلاقى تيارات كثيرة ظاهرة وباطنة. والحقيقة أن مسألة الإشارة في الشعر لا تزال من المسائل الشائكة. يقول الناقد مثلاً أسقط الشاعر وجدانه على الطبيعة، ويقول أيضاً نفذ الشاعر إلى الطبيعة، وعرفها من خلال مشاعره. هنا يضطر القارئ إلى أن يسأل هل هناك فرق بين القولين؟ أهما يعنيان شيئاً واحداً أم يعنيان شيئين اثنين. هل نستطيع أن نقول إن هذا ينتمى إلى الطبيعة أو الشيء الخارجى، وهذا ينتمى إلى موقفى منه؟

إننا نميز بين الحقيقة والوهم، بين العقل والعاطفة، بين الإشارى والانفعالي. صحيح أن من مصلحة العلم أن يبحث في الأساليب الضارة به،



وصحيح أيضاً أن النظرة الأدبية لا يمكن أن تفيد من الخلط بينها وبين النظرة العلمية . ولكن نستطيع أن ندرك أن هذه المصطلحات تتجاوب ، وأن تجاوبها يعنى التطلع إلى مستوى كلى موحد<sup>(١١)</sup> ، فالمعرفة تتم بعدة طرق متباينة منها التمييز ومنها الجمع والربط ، وإذا كنا في مقام ما نرى من الواجب أن نفرق بين الحقيقة والوهم فليس معنى ذلك أن هذا التمييز ضرورى فى كل مجال آخر . إذ من الممكن أن يتفاعل الأمران ليكونا وحدة جديدة . وفى حالات كثيرة تنشط مستويات متباينة أو طاقات مختلفة للعقل البشرى . ولذلك كان من المناسب أن نراجع فهمنا للوظائف اللغوية فى ضوء هذه الملاحظة . وبيان ذلك يشير رتشاردز ، وكثيرون من بعده ، إلى أن مصطلح الانفعال صحيح تصور ساذج المعنى أو الشعر ، واقترن بتقابل غريب بينه وبين الإشارة . ولكن الأقرب إلى الصواب أن نقول إن ما نسميه انفعالياً ليس فى حقيقته وظيفة واحدة ، بل هو جملة وظائف متنوعة تدخل فيها الإشارة إلى الأشياء ووصفها وتقديرها ونوع التأثير بها والتأثير فيها . كلمة الانفعال إذن لا تعنى فى رأى رتشاردز أن الشعر مجرد تعبير عاطفى ، بل هى تعنون ، فقط ، لجانب كبير من نشاط الإنسان الذى يشترك فى بنائه العقل بكل قواه .

وليس الأمر إذن على نحو ما يقول المناطقة الوضعيون من أن العبارة الشعرية فارغة من المعنى . الأولى بالاعتبار هو ما فى العبارة الشعرية من معنى كثيف . إننا حين نقرأ نصاً علمياً صرفاً أو لغة إشارية إخبارية خالصة نستطيع أن نترجمها ، وأن نعيد التعبير عن معناها ، ولا كذلك العبارة فى الشعر . وسبب ذلك أن التفكير الإخبارى أو العلمى يتم بواسطة التخلّى عن عناصر غير قليلة ، فالعلم يودى وظيفته الهامة فى الكشف والمعرفة من خلال إهمال جوانب من الأشياء . هذه الجوانب يستدركها الإنسان فى مجالات النشاط الأخرى .

أما الشعر فيعتمد على قدر أقل من التجريد . صحيح أن العقل لا يمكن أن ينهض بأية مهمة إلا من خلال التجريد ، ولكن الشعر بالقياس إلى العلم أقل اختصارا الموقف الإنساني ، وأكثر قدرة على استيعاب جوانبه . ولذلك يستحيل إعادة التعبير عنه . الشعر تعبير مركب وليس تعبيراً بسيطاً ؛ الشعر يقوم على الجمع وتجسيم الموقف في صورة أو استعارة ، ولا يقوم على التجريد والتصنيف والقسمة كما هي الحال في العلم . الشعر إذن لا يقصر في وصف الأشياء والتعرض لها ، ولكنه يثبت لها على العكس خصائص لا يحققها القانون العلمى بوسائله<sup>(١٢)</sup> ، ويضيف إليها أبعاداً أكثر لا يحتملها الوصف العلمى ولا يقصد بطبيعته إليها<sup>(١٣)</sup> . وهذا ما فعله تشاردز في حديثه عن المعنى كسياق ؛ فالكلمات في الشعر ، على خلاف العلم النقي ، تعتمد على الاستعمالات الماضية ، وتكتسب من السياق الحاضر الذى تسهم بدورها في تكوينه ، والشعر أو معناه إذن لا يطرح عناصر وراء ظهره كما يصنع العلم ، بل يحاول أن يجمع عناصر كثيرة بعضها مستقى من الماضى وقد تفاعل مع السياق الحاضر . نظرية المعنى كسياق تبين لنا صعوبة تقريره أو شرحه ، فالإشارة والخبرات وأزمقتها تتداخل تداخلاً غريباً في الشعر على حين نجد التفكير العلمى رهيناً بزمن معين وإشارات محددة ، أما الخبرات فلا يستمد من همه .

علينا إذن بدلاً من أن نضل الطريق بواسطة التقابل غير الحقيقى بين الإشارة والشعر أن نفكر في الموضوع من زاوية إمكانيات المعنى . العلم يكتفى بأن يأخذ في الاعتبار ، حين يبحث ظاهرة ما ، شيئاً قليلاً مفيداً ، وفي مجالات أخرى نحاول تكوين العناصر التى تجاهلنا وجودها في الحالة الأولى . ومن هذه العناصر ما يتكون من اللغة ونشاطها نفسه . فالتفكير الإشارى أو العلمى يبنى نفسه من خارج اللغة ، أما الشعر فيعتمد

في الحصول على المعنى أو بعض أجزائه على اللغة ذاتها (١٤).

- ٤ -

لم يكن رتشاردز ، في أى موقف عقلى ، يعنى بالانفعالى التعبير العاطفى الخالى من الإشارة ، وإنما يعنى فيما يظهر الصفة الدينامية . وهذه الدينامية كما لاحظ غير قليل من الباحثين قد تتوفر مع المعنى الانفعالى وقد تستغنى عنه (١٥) . ولكن عامة القراء خاصة ظنوا حين قرأوا بعض مؤلفات رتشاردز الأولى أن ما عدا الإشارى هو العاطفى الذى يحرك نفوسهم ويمتعهم .

ولما كان العلم أو سلطانه قويا عميقا فى النفوس فإن هؤلاء الذين يحبون الشعر قد توجسوا منه ، ذلك أن الفهم العلمى أضفى على مصطلح الانفعالى تبسيطاً غير مشروع ، واستعمل غير مرة استعمالاً لا يخلو من تحقير أو تهوين . وقل أن تجد عند المتحدثين عنه وعيا كافيا بالعناصر الجمة المسئولة عن المعنى . وكثير من الناس يقتنعون بالعمل الخطير الذى يؤديه الشعر والدين مثلاً . ولكن هذا العمل لا يتحدد عندهم من خلال مفهوم المعنى فى هذين المجالين . وقد ظل رتشاردز يذكرنا بأن مفهوم المعنى فى مساحات ضخمة من النشاط البشرى مركب من عناصر متقاطعة . والذى يصرفنا عن تقدير هذا التعقيد إصرارنا على أن نتصور وظائف اللغة متفرقة أو متخصصة . وحيثما توجد الحرب يبحث الناس عن معنى النصر أو الهزيمة . فلنبحث إذن عن نصرة الإشارة أو العلم أو نصرة المفهوم البائس أعنى « الانفعالى » .

والحقيقة أن المصالحات أو أساليب التوافق الخافية بين وظائف اللغة لم تنل من العناية ما تستأهله . لقد ثبت أننا محتاجون إلى هيئة متحدة

للأمم ترعى مصالحها متفرقة ومجتمعة . ونحن بحاجة ، كما يقول رتشاردز ، إلى أن نفكر في وظائف اللغة المتحدة من أجل أن تتضح الروابط والاشتباكات بينها . ذلك أن مشكلة الوظائف اللغوية ارتبطت في الأذهان بصورة خاصة للعلاقات أقرب ما تكون إلى التضاد والمجازبة . ونحن محتاجون إلى نمط آخر من البحث بحيث ننظر إلى علاقات المودة الكامنة بين أفكارنا . إننا نهتم بالتناوش ، ونتجاوز عن العلاقات الإيجابية بين الخرافة والحقيقة ، بين الأسطورة والتاريخ ، أو بين الشعر والعلم ، بين الإشارة والانفعال ؛ فقد استقر في أذهان كثيرين أن ما هو انفعالي ينبغي ألا يكون إشاريا ، وأن هناك جفوة حادة بين هذين الجانبين ، وبعبارة أخرى إن الوظيفة اللغوية يندر أن توجد معزولة عن سائر الوظائف .

لنأخذ الإشارة مثلا<sup>(١٦)</sup> ، قل أن توجد هذه الإشارة معزولة عن التحسين أو التقبيح ، إنها كثيرا ما تشبك بموقف أو تقييم . إننا في الشعر والفن والأساطير نؤدى وظائف متعددة دفعة واحدة . وكثير جدا من العبارات التي نستعملها وصفي وانفعالي ، إشاري وتأثيري<sup>(١٧)</sup> . والى هنا في العادة نهمل التيارات الداخلية المتنوعة في قالب العبارة ، ونكتفى بظاهرها فنقول إنها عبارة إشارية أو عبارة انفعالية .

إن فكرة التيارات الداخلية أو علاقات السلام النشيط بين الاستعمالات اللغوية تحتاج إلى مزيد من التوضيح . ذلك أن كثيرين من الناس يعتقدون أن الفهم العميق الواضح مرتبط بوحدة الإشارة وتحددها . ومن الصعب عليهم أن يوافقوا على أن العقل البشرى ينمو من خلال لغة تؤدي مع الإشارة أشياء أخرى غير قليلة فضلا عن

كونها جميعا ملتبسة إلى حد ما . إن نمو العقل يتميز - في رأى كثيرين من كارهى الشعر ومحبيه جميعا - بالبساطة والتجريد والمطابقة والتحديد . ولكن الشعر لا ينحو نحو هذه المطالب . الشعر تعبير استعارى . وهذا الوصف أدل على جوهر المشكلة حسبما رأى رتشاردز فى كتاباته المتأخرة خاصة . إننا فى الحقيقة نعالج الفرق بين الإشارة أو التحليل المنطقى من جانب ومفهوم الاستعارة من جانب آخر . إن الكلام فى الوظائف اللغوية من حيث علاقاتها بالشعر يعتبر عودا إلى موضوع الاستعارة . وهو موضوع شاق خطير . والحاجة إليه واضحة من أجل مواجهة التفكير العلمى وتفسير الغموض الرهيب الذى يسيطر على معنى العبارة فى الشعر . إننا فى الاستعارة لا نعبر عن شىء يمكن التعبير عنه بدونها<sup>(١٨)</sup> . إننا إذن لا نستطيع أن نقول إن الشاعر عدل عن الإشارة أو الحقيقة أو المعنى الحرفى ؛ فقطة البدء إذن هى الاستعارة ..

نظام التفكير فى الشعر يعتمد على أسلوب الاستعارة ، وأى بحث لمسألة الشعر ومعناه لا يستغنى بحال ما عن التعرض لهذه المشكلة ، فضلا عن أن مشكلة الصدق قد تنوالت كثيرا فى ضوء الإشارة ، ولكن حان الوقت لىكى تتناول فى ضوء فكرة الاستعارة . « والاستعارة » التى يقصد إليها رتشاردز فى هذا المقام ليست هى ذاك النمط الخاص المحدد بوجه ما ، ذلك أن رتشاردز يقول إن التاريخ والشعر والدين وكثيرا من نشاط الإنسان هو عمليات استعارية تنضج بعض أركانها . ونحن نتجاهل هذه الحقيقة لأن نموذج الفكر الذى نعتد به هو ذلك المائل لدينا فى الرياضة والعلوم البسيطة ، ونفسى أسلوباً فكريا آخر ، أسلوبا يقوم على جمع عناصر متشابهة وغير متشابهة ، فالطريق إلى

التخلص من البساطة المقرونة بالإشارة هو طريق الاستعارة ، المعنى في الشعر هو ضرب من العلاقات التي يشتبك فيها توتر وسلام . وبدلاً من أن نقول يعبر الشاعر عن انفعاله ينبغي أن نقول في إصرار إن الشاعر يعبر عن علاقات استعارية . إن نظام الأخذ والعطاء بين الدلالات المختلفة يمكن أن يسمى نظاماً استعارياً .

وخلاصة هذا كله أن التجربة أو التحقيق الحسى ليس هو الطريق الوحيد إلى المعنى أو المعرفة<sup>(١٩)</sup> ، وأن المرء عليه أن يضع رجله في زورق العلم مرة وزورق الشعر أخرى<sup>(٢٠)</sup> ، وإذ ذاك يقين له أن « الإشارة » ذات مدلولات متعددة ، فقد تستعمل في مقام الشعر كما تستعمل في وصف العلم ، وأن الإشارة في الشعر ذات طابع استعارى ؛ فالعلاقة بين المواقف والأشياء التي لم تبحث بحثاً مفصلاً ، كما يقول ماكس بلاك<sup>(٢١)</sup> ، تؤدي بنا إلى الاعتراف بحتمية الاستعارة أو دخول الإشارة كعنصر في موقف مركب متبادل بين الشاعر والقراء .

## - ٦ -

وفتح رتشاردز الطريق واسعاً أمام تلاميذه ومريديه والناشرين عليه . وأصبح تبين « الإشارة » في الشعر أهم مشكلات النقد الأدبي والاستطائيقا في القرن العشرين . وكان إمبسون أكبر فارس في هذا الميدان . أخذ على عاتقه توضيح ما أجمله أستاذه ، واتجه في دراساته العميقة إلى إعطاء الأهمية الأولى للإشارة بمعناها العام أي القضية التي يمكن تحقيقها من عدة طرق متفرقة ، ومن ثم استخدم إمبسون ثقافات خصبة متنوعة . والذي يقرأ إمبسون في صبر لا بد أن يلاحظ ما يستهدفه هذا الناقد الكبير من تسخيف فكرة التعبير الانفعالي ، قال إن الانفعالات التي تستهدف نشاط كثير من القراء لا يمكن أن تفهم دون الرجوع إلى الإشارات التي تسببت

في إحداثها ، فضلا على أن المشاعر تعتبر ، إلى حد بعيد ، محاولات لتفسير معانٍ محتفَى بها يتصل بعضها ببعض . ومن الممكن حين نجرد هذه المعاني من مساقاتها المعبرة في الشعر أن نحصل على بعض القضايا المتعلقة باعتقادات ومعلومات معينة . ويمضى إمبسون فيذكر أن الانفعال في الكلمة يستند على الدوام على حكم يقره المتكلم ، ولا يستطيع التائب الانفعال أن يكتسب وجوداً صلباً ما لم يرتكز على ما يمكن تسميته باسم المعنى العرفاني (٢٢) .

وفي ظل هذه المبادئ جعل إمبسون همه بيان أصالة المعاني أو الإشارات الضمنية في الشعر ، فالشاعر صانع للإشارة بأسلوبه الخاص ، وإذا كانت لغة الشاعر انفعالية بمعنى ما فهي تعتمد في قوتها على غزارة هذا النوع من الدلالة ونماسكه .

وكما فتح رتشاردز الطريق واسعاً لاستجلاء الإشارات الكامنة أو حى إلى الباحثين بضرورة التمييز بين صنوف من المعاني ، وكشف العلاقات بينها . وقد أسأفنا أن لدينا صنفين من المعنى يختلف الباحثون في التعبير عنهما . فإذا سلمنا بوجودهما معا فقد بقي علينا أن نعرف كيف يعيشان معا أو كيف يتفاهمان . علينا أن نعرف نوع العلاقة بينهما . لنفرض أن أحداً يصيح « النار النار » . هنا نرى المتكلم يشير إلى واقعة النار أو الاحتراق ، ويعبر كذلك عن فزعته وخوفه ويطلب النجدة من سامعيه والمحيطين به . ولكن العلاقة بين هذه المعاني علاقة خارجية ، فالمعنى الإشاري ، الذي نهتم به خاصة ، يمكن أن يؤدي بعبارة أخرى دون أن يفقد شيئاً ما . وحين نقبل على الشعر نجد المعاني تتواءم وتلتحم بطريقة خاصة تستعصى على التحليل أو التفكيك . ففي عبارة شعرية نجد إشارة معينة ، ولكن هذه الإشارة

اللا يمكن أن نعيد التعبير عنها تماما في خارج هذه العبارة . ذلك أن الصورة والفكر أو الشكل والمعنى ، أو حيوية اللغة والإشارة تتعانقان وتنمى إحداهما الأخرى .

« الإشارة » ، في الشعر إذا عبرنا عنها في النثر وجدناها أحيانا ضامرة ، وبعبارة أدق « الإشارة » ، تتغير في القصيدة عنها في الشرح النثرى المتخلف ، ونحن نعبر عن ذلك كله حين نشير إلى مسألة الشكل في الشعر ، والذي يهمنا في هذا المقام هو أن نمضي في ذكر بعض الملاحظات الخاصة بتفاعل جوانب المعنى في الشعر في ضوء العناية بفكرة الإشارة . قد تكون الإشارة غامضة ، فهل يستلزم ذلك أن يكون التعبير الشعري الذي تدخله غامضا في ذاته ؟ والجواب عن هذا بسيط ، فالإشارة في الشعر ، على اختلاف مناهجه ، تتأثر وتؤثر في مصادر أخرى للمعنى ، ومن ثم قد نقبل التعبير الشعري على الرغم من غموضه أو بفضل هذا الغموض . إذا قال الشاعر « لم يطل ليلى ولكن لم أنم » ، بدا أن الإشارة فيه غير واضحة ، ولكن التعبير الشعري ككل أقل نصيبا من الغموض . وكذلك الحالة المقابلة حيث تكون الإشارة واضحة إلى حد ما . تقول الشاعرة :

راح يبغي نجوة من هلاك فهلك

فوضوح المعنى المشار إليه لا يستلزم أن يكون هذا التعبير الشعري المثير مقصورا على حادثة معينة أو محمدا بمحدودها .

وإلى جانب الوضوح والغموض المتعلقين بالإشارة هناك متسع للملاحظات أخرى كثيرة عن التعارض والتوافق بينها وبين « التعبير » أو المعنى الانفعالي . فليس من الضروري أن يكون بين الإشارة والتعبير تفاهم مشترك ، فأغراض الشاعر متنوعة . وقد يكون من غرضه إذكاء



هذا التوافق ودعّمه ، وذلك فى مثل موقف المديح والمرأتى وإطراء البطولات . فى كل أولئك يبحث الشاعر عن الإشارات التى تقوى وتلائم سائر عناصر المعنى . فإشارة ابن الرومى مثلا إلى لعب أولاده فى ملعب ولده المتوفى تذكى الشعور بالحزن . ولكن قد يكون هناك من جانب آخر توتر أو تعارض بين الإشارة والتعبير كالذى يحدث فى حالة السخرية والهجاء والكوميديا . قال المازنى فى خيوط العنكبوت : فدخل الناظر على عادته أحيانا ، ووقف هنيئة ، ورأى المكتوب على السبورة ، ثم التفت إلينا وقال :

المسألة رأسها غلط .

..... أيوه غلط لأنها كذب . منين نعرف أن محمد أعطى على الفلوس دى . تؤ تؤ . ده كذب وعيب . ما تبقاش يا فلان أفندى تعلم العيال الكذب . حرام . وخرج .

فالعلاقة بين المسألة الحسائية المعروضة أمام التلاميذ والانفعال الأخلاقى الساذج لدى الناظر يشوبها ما يسميه النقاد باسم التوتر . أى أن الانفعال الأخلاقى لا علاقة له واضحة بمثل هذه المسائل الافتراضية . وهذا لا يعنى أن العلاقة بين الإشارة والتعبير أو بين المعنى الحرفى والمعنى الانفعالى من اليسير أن تضبط فى تصنيفات عامة على هذا النحو ، أى أن التوافق قد يستتر فى قلب المخالفة ، والمخالفة قد تسكن فى قلب التوافق الظاهر ، ومن الممكن أن يكون المعنى المشار إليه بؤرة مواقف ومشاعر متعددة . ولا يمكن فهم المعنى فى الشعر — غالبا — فى ضوء نقطة بدء أو مركز معلوم يدور حوله كل شىء .

إن التنازع بين أنصار الإشارة وخصومها ما يزال يترك صدى كبيرا فى النقد الأدبى ، من الناس من يعطى لبعض عناصر المعنى أولية مطلقة

وينظر إلى كل ما عداها نظراته إلى التابع الأمين . فإن تحقق العنصر الذى يؤمن به رضى ، وإن أعوزه ذلك عاند وغضب . من الناس من يحفل بالإشارة أو يطلب الدلالة الواضحة المحددة فإن لم تستقم هذه الدلالة صاح عم يتحدث الشاعر ؟ وكأن الشاعر عليه أن يتحدث دائما عن شىء واحد يمكن تمييزه من غيره . فإن كان فى التعبير قدر لا بأس به من الإشارة حول انتباهه إليها وخرج من العمل الفنى جملة ، وخيل إليه أن الشاعر يعنى بطائفة محددة من القضايا ويعالجها . وبعبارة أخرى تصبح الإشارة ضربا من ضروب الأفكار السابقة التى تستولى على ذهن وتوقنا عن ملاحظة الوسائل التى تم بها التعالى على الإفادة العادية .

إن الشعر عالم واسع ، وبعضه يقوم على معنى ذى صبغة إشارية محددة نسبيا ، ولكن هناك نماذج كثيرة تحتل دلالات متعددة لا يمكن ترجيح إحداها ترجيحا فعلا أو حاسما . هنالك يغضب القارئ الذى دخل عالم الشعر مزودا بفكرة أولية أو طالبا لمفهوم الإشارة . هناك شعر كثير لا تقوم فيه معتقدات واضحة ، ولا يتحيز تحيزا ظاهرا لشيء ، ولكن الباحث عن الإشارة ينكر هذا كله لأنه لا يجد غذاء مناسباً لعقله ، وبعبارة أخرى إنه يسرف فى تقدير مكانتها على حساب غيرها من الدلالات : إننا نعلم أن الشاعر يستفيد من خبرات الإنسان فى حقول كثيرة كالسيكولوجيا وعلم الاجتماع ، وأن التجربة الانفعالية ذات حقائق تقوم عليها ، ولكن الشعر ، من حيث هو شعر ، يرتبط بإعلاء هذه الحقائق حتى تبدو نابعة من باطنه (٢٢) .

وكما يتشيع كثير من القراء للإشارة نجد من يتشيع ، دون احتراز ، للقوة الانفعالية حينما والاستثنائية حينما آخر . وإذا لم يكن الفن طائفة من المعلومات أو الإشارات المحلاة فليس هو ، فى الوقت نفسه ،

عجرد قوة أو انفعال . إن القيمة الاستطائية لا يمكن تسويتها بهذه القوة .  
حقاً إننا نتخفف من الغلو في الإشارة ، ولكننا لا نقتلها ، ولا نجعل همنا  
— مثلاً — استغلال الأصوات المجردة على نحو ما صنع الرميون . كان  
الرميون يريدون من الإشارة أن تتحلل وتذوب في الغموض الذى  
يكبرونه . ولكن النقاد الجدد يبحثون عما يكمل الإشارة ويعدها ويضيف  
إليها ، يبحثون عما يجعل الأنظمة الخلقية والفلسفية والعلمية شعراً .

إن القصيدة من حيث هى كل متميزة من الإشارات المتعلقة بالسياسة  
أو الأخلاق أو غيرهما ، وهى متميزة — كذلك — من تاريخ عقل  
منشئها ومشاعره ومواقفه السيكلوجية في لحظات التكلم<sup>(٢٤)</sup> . إن أحدا لا ينكر  
أن الشعر يعبر — بشكل ما وإلى حد ما — عن مشاعر صاحبه ، ولكن  
معنى القصيدة ليس هو تاريخ عقل صاحبها . والمعنى الانفعالى لا يراد به  
دائماً جانب من هذا التاريخ ، معنى القصيدة ليس هو الأثر الذى وجده  
الكاتب . وقد يبدو هذا الأثر بالنسبة لفهم القصيدة ثانوياً أو غير مناسب  
تماماً : إن معنى القصيدة كثيراً ما يستغنى عن مشاعر المنتج المتوهمة  
استغناؤه عن الأثر الذى تحدثه القصيدة في نفوسنا عند قراءتها .

ولكن فكرة المعنى الانفعالى نسبت إلى النفوس فساداً ، فمشاعر المنتج  
كثيراً ما اعتبرت هى القصيدة نفسها ، وكثيراً ما سمعنا أن المرء لا يستطيع  
أن يفسر قصيدة إلا إذا أحس بالانفعال الذى وجده الفنان فيما يظن .  
يقول بعض الباحثين إن المرء قد يفسر قصيدة عن حب الكلاب دون أن  
يدخل في اعتباره حب مؤلفها للكلاب ودون أن يضطر إلى وجدان هذا  
الحب من جانبه . فالصفة التعبيرية الانفعالية الخاصة بالمؤلف والمتلقى  
يمكن فى كثير من الأحيان إهمالها ، بل إن مورس يذهب صراحة إلى حد  
الشك فى اعتبارها جزءاً من الدلالة الخاصة بالعمل الفنى<sup>(٢٥)</sup> .

## المراجع

---

- 1) I. A. Richards, C. K. Ogden : The Meaning of Meaning p. 101—102.
- 2) Ibid Page 200.
- 3) Ibid Page 157—158.
- 4) Ibid Page 150
- 5) Ibid Page 149.
- 6) I. A. Richards : Principles of Literary Criticism p. 261.
- 7) I. A. Richards : Interpretation in Teaching p. 160.
- 8) I. A. Richards : Philosophy of Rhetoric p. 65,  
Interpretation in Teaching Page 199., 257.
- 9) I. A. Richards : Practical Criticism Part III, Ch. 1.
- 10) J. C. Ransom : The World's Body p. 55, 164.
- 11) I. A. Richards : Emotive Meaning Still 108 — 109. Yale Review, 39, September 1949.
- 12) J. C. Ransom : The World's Body p. 159.
- 13) Joshua Whatmough : Language ; A Modern Synthesis p. 101.
- 14) I. A. Richards : Emotive Meaning Still p. 110—111 Yale Review, 39 September 1949.
- 15) Karl Britton : Communication : A Philosophical Study Page 10.
- 16) Philip Wheelwright : The Burning Fountain p. 49.

- 17) I. A. Richards : Emotive Meaning Still p. 110. Yale Review 39, September 1949.
- 18) I. A. Richards : Speculative Instruments p. 41 46.
- 19) W. M. Urban : Language & Reality p. 213—214.
- 20) I. A. Richards : Speculative Instruments p. 51.
- 21) Max Black : Some Questions on Emotive Meaning, The Philosophical Review. VII No 2 March 1948.
- 22) William Empson : The Structure of Complex Words p. 57.
- 23) Karl Pearson : Grammar of Science p. 35.
- 24) Philip Wheelwright : The Burning Fountain p. 36.
- 25) C. W. Morris : Signs, Language & Behaviour p. 67 , 68.

## الفصل الرابع

### التعبير والخلق

- ١ -

أخذت مسألة المعنى في الشعر عند النقاد المحدثين أهمية بالغة لأسباب عدة نذكر منها تغير مفهوم الشكل فلم يعد الشكل مجرد الصفات الصوتية للغة بل أصبح المفهوم الحديث له بحيث يستوعب إلى جانب ذلك الخصائص المعنوية ذاتها . وكما أمعنا في مسألة الشكل بدا لنا أن القصيدة بنية ذات كيان مستقل .

حقاً إن القصيدة قد تكون ذات صلة بالأخلاق أو الاعتقادات أو السياسة ، ولكن ينبغي ألا تختلط بواحد من هذه الألوان أو غيرها<sup>(١)</sup>؛ فالشعر ليس إعادة تعبير عن قيم يمكن استنتاجها من حقول أخرى : ولا يمكن تبعاً لذلك أن تؤدي هذه القيم في نفسها إلى فهم الشعر كنشاط متميز . فالشعر لا يحل محل الأخلاق أو الاعتقادات ، كذلك الأخلاق والاعتقادات لا تنوب مناب الشعر . لدينا مطالب كثيرة متنوعة ، وإذا استعصى علينا أن نحقق بعض هذه المطالب من الطريق الطبيعي فليس في وسعنا أن نحصل عليها من سبيل آخر : كان بعض الباحثين يظن أن عهد الاعتقادات الدينية ولى ، وأن الشعر يستطيع أن يقوم في حياة الإنسان الحديث بما يحتاج إليه من الاعتقادات . ولكن في هذا إصرافاً ، فلكل نشاط قدرة لا يمكن أن ينافسها فيها غيره ، ولا نستطيع أن نحصل على الشيء المرجو من غير معدنه الأصلي ، أو أن نعثر عليه في أكثر من جهة أو تحت أكثر من عنوان<sup>(٢)</sup> . يشك بعض الباحثين في فكرة التعويض ،

ويرى ضرورة المحافظة على الفوارق بين ألوان النشاط البشرى حرصاً على حياة الثقافة كي لا تتحلل أو يذوب بعض عناصرها فى بعض . هذا التحلل الذى يعنى عدم إدراك كافة العلاقات المميزة لمظاهر الثقافة . ومن أجل ذلك يستبعد إايوت على الخصوص ما يسمى المطالب الخاصة المرجوة من الشعر . هذه المطالب التى توحى - إلى حد ما - أننا نتجاهل التمييز الدقيق بين الشعر وغيره . ومع ذلك فإن هذه المطالب وردت أحياناً على ألسنة أعلام النقد الأدبى مثل شلى ورتشاردز .

شاع بين النقاد الجدد التمييز بين الشعر وغيره من النشاط البشرى . فالفلسفة مثلاً قد تدخل فى بنية الشعر ، ولكنها إذا دخلت مدخلاً صحيحاً لا يستطيع تمييزها منه <sup>(٣)</sup> ، وبعبارة أخرى إن الفلسفة من حيث هى ليست شعراً ، وإن كانت قابلة لكي تستحيل إلى عنصر من عناصر الشعر . كذلك الحال فى غير الفلسفة . وليس يعنى ذلك - بداهة - أن الشعر ينفصل عن النشاط الإنسانى فى صورته الكثيرة . لا أحد ينكر أن الشعر قد يعتمد على أفكار ومثل اجتماعية وأخلاقية . ولكن الناقد الحديث مولع بالإشارة إلى تحويل هذه المواد وتمثلها بطريقة خاصة بحيث لا تطفو على سطح القصيدة . لا بد إذن - كما يقول إايوت - من قدر واف من التناسق بين انفعالات الفنان العميقة وهذه الأفكار العميقة التى يستخدمها . إن الشعراء يختلفون ، فمنهم من يسخر المذاهب لشخصيته ، ومنهم من يسخر شخصيته المذاهب . وقليلون هم الذين يستطيعون هذا التوازن ؛ فلا هو يمزق شخصيته بمطالب التكيف مع المذهب ، ولا هو يشوه روعة بعض الأفكار بأن يجعلها أداة شخصية <sup>(٤)</sup> .

ومغزى ذلك أن النقاد الجدد لا يفصلون بين الشعر وسائر القيم ولكنهاهم يؤكدون - فحسب - أن القصيدة قيمة بادية الاستقلال . وبعبارة ثانية يمتص الشعر النشاط البشرى ولكنه يصل بعد ذلك إلى شيء ليس هو واحداً من ألوان النشاط المعروفة . تذوب الأخلاق والسياسة

والفلسفة والاقتصاد والسيكولوجيا أيضا فيما نسميه الشعر . وكان القيمة الشعرية تتحدد ، بطريقة سلبية إلى حد ما ، بأن نلاحظ استعصاء دخول الشعر من حيث هو شعر تحت الحق أو الخير أو الجمال . وهذا الأخير يشنع عليه بعض النقاد مثل ت . س . إليوت .

— ٢ —

القصيدة ليست انعكاساً لأشياء تأتي من الخارج . كذلك ميز النقاد بين المعنى والتعبير الشخصي . تعودنا أن نقول إن الشاعر يعبر في قصيدته عن أحاسيسه الشخصية (٥) ، وأحاسيس الشاعر الشخصية لا تعيننا في شيء . لنضع الآن الافتراض الساذج حول إمكان معرفتها ووصفها وصفاً مناسباً في اللغة . واللغة - كما تعلم - لا تستطيع أن تؤدي ذلك بطريقة مقنعة . وإنما يعيننا - في هذا المقام - أن نقول إن العاطفة التي تنتمي إلى القصيدة ليست هي العاطفة التي يمكن أن تعزى إلى صاحبها . وبعبارة أخرى إن عاطفة القصيدة لا تنتمي إلى إنسان معين ؛ فهي - بحق - لا شخصية في طابعها . عاطفة القصيدة ذات طابع إنساني ، ولكن الشاعر يبدع القصيدة ، ويخلق عاطفتها التي لا ترتبط بتاريخه أو حياته الشخصية (٦) . إن عواطف الشاعر الشخصية ليست أثيرة لديه على خلاف ما نتوهم أول وهلة . وكثيراً ما ضحى الشاعر الممتاز بها أو ربطها بعاطفة أخرى من أجل أن يخلق عاطفة فنية جديدة . الشاعر يخضع عواطفه لشيء قيم من الوجهة الفنية . وقد أصر إليوت على أن نمو الفنان يرتبط - دائماً - بأنكار الذات وإفناء الشخصية . فعواطف الشاعر لا تعدو - إذن - أن تكون نقطة بدء ، والقصيدة الجيدة في عبارة إليوت المشهورة ليست انطلاقاً للشعور ، ولكنها ضبط وكبح ومعالجة لذلك الشعور ، وأقوى الكتاب هم أولئك الذين يخلقون من مشاعرهم عالماً خارجياً متميزاً بنفسه عن تلك المشاعر .



وينضح من هذا العرض أن مشكلة المعنى فى النقد الأدبى الحديث وثيقة الصلة بدحض الإسراف الموجود فى نظرية التعبير . ويزعم أصحابها أن التجربة حقيقة هامة فى حياة الشاعر أو شعره ، وأن عملية التعبير ليست إلا نقل هذه التجربة فى مادة كاللغة ؛ فيحدث بين التجربة والمادة اللغوية توحيد واندماج . وقد أشرنا الآن إلى أن بعض المنهات المؤثرة التى تتألف منها القصيدة ربما لا يوجد لها أصل فى حياة الشاعر ؛ فالتعبير إذن يحتفظ لنفسه بحقيقة أنطولوجية خاصة مستقلة عن التجارب السابقة وما يشبهها . وماتوديه إلينا القصيدة لم يكن له وجود قبل تمام إنشائها : وهذا هو الفرق بين نظرية التعبير ونظرية الخلق . ولكننا كثيراً ما نجرى فى بحث شئون المعنى وراء أحاسيس الشاعر تاركين وراء ظهورنا المهمة الصعبة التى يجب أن نوليها كل عناية . وبدلاً من أن نقصر عملنا على القصيدة نتحول إلى شىء خارجى عنها ، دون أن يكون لدينا دليل كاف عليه : لا أحد يذكر أن القصيدة تتضمن إشارات إلى العالم الخارجى ، وقد تتضمن تعبيراً عن عالم الشاعر الداخلى ، ولكن الإشارة والتعبير أصبحا ذوى موضوعية قائمة بذاتها . وهب أن بعض الشعراء يستغرقون فى التعبير عن الذات فليس هذا فى نفسه مسوغاً للنسيان ما يؤديه الفنان الناضج ، فقد لوحظ أن النضوج الفنى يقترن بكبح المشاعر واستبعاد الترجيحات الشخصية الطارئة (٧) ، والاتجاه إلى عمل شىء يشبهه من وجوه كثيرة صناعة كرسى أو تكوين آلة من الآلات ، ومن واجب المتلقى أن ينظر إلى القصيدة على نحو ما ينظر إلى عمل مادية تام قائم بذاته من هذا القبيل ؛ ففى تكوين كرسى أو آلة يستغنى الصانع عن عواطفه الشخصية ، ويخلق شيئاً يمكن تأمله لذاته متميزاً من صاحبه الذى أبدعه .

إن فكرة التجربة الشخصية عزيزة عند بعض النقاد والقراء ، وليس من اليسير أن يظفر المرء بكثير من الناس الذى يوافقون على

التكوين منها أو تنقيحها تنقيحاً مفيداً : إن التجربة الشخصية لا تكفل تكوين قصيدة جيدة ، فلا بد أن تمتد وتكمل في نطاق شيء لا شخصي<sup>(٨)</sup> . التجربة الشخصية كالمادة الأولية التي يشكل منها الفنان مخلوقاً جديداً . الفنان يعدل هذه التجربة تعديلاً جوهرياً في بعض أجزائها على الأقل ، الفنان لا يرضخ لأهوائه وأحلامه ، ولا يبقى دائماً على المشاعر كمشاعر ، فكثيراً ما أحالها إلى موضوعات فكرية مع بقائها في الوقت نفسه في منطقة الشعور ، وعلى هذا النحو أيضاً الأشياء التي تتناول عادة من خلال الأفكار يحيلها الشاعر إلى انفعالات ومشاعر دون أن تفقد صفاتها الفكرية الدقيقة .

وإذا صحت هذه الملاحظة وصح أن القصيدة ليست تجربة الشاعر ألا يجوز إذن أن نقول لمن يتحدث عن صدق الإحساس وصدق التعبير والولاء للتجربة والإخلاص للذات إنك تتحدث بما يشبه اللغو . نعم فاللغة ليست مجرد أداة للتعبير ، أو توصيل رسالة مجهزة من قبل<sup>(٩)</sup> : اللغة تولد معاني لم يكن لها من قبل وجود . اللغة لها فاعليتها المقررة . وهذه الفاعلية تعني ، بعبارة أخرى ، أن التمييز البسيط بين الإشارة والتعبير أقل من أن يوضح مشكلة المعنى في الشعر خاصة . ولنجاول الآن أن نصف هذه الفاعلية وصفاً موجزاً : ونحن هنا مضطرون إلى أن نشير إلى مسائل ذات صبغة فلسفية ولكننا قوية الأثر في الاستطبيق الحديثة ، ذلك أن ثنائية الإشارة والتعبير ، التي يطول حديثنا عنها ، تعتبر صياغة أخرى لثنائية مشهورة في الفلسفة بين العقل والمادة . وقد انتهت الضربات عليها ، فاللغة التي ندرك بها شئون العقل والمادة أعقد مما تصور أصحاب الثنائية ، الثنائية معناها أن اللغة أداة سلبية ، فطوراً نشير إلى الخارج ، وطوراً نعبر عن أنفسنا . ولكن اللغة ليست مجرد مستودع للمعاني التي تأتي من قبل الذات أو الشيء الخارجي . اللغة عنصر فعال في تكوين المعنى نفسه . والمعنى

هو حصيلة عملية مركبة متكامل فيها عناصر ثلاثة ، المعنى يشترك في تكوينه الشخص المدرك ، والرمز اللغوي والشئ المعلوم ، فالشئ المعلوم هنا ليس مادة ( وهمية ) منفصلة عن العقل ، والشخص المدرك ليس عقلاً منفصلاً عن الأشياء الخارجية . المعنى على هذا التصور « رمز » ، وبعبارة أخرى المعرفة أياً كان نوعها رمزية بالضرورة ، المعرفة عملية خلاقية وليست عملية إشارة أو عملية تعبير . وأعتقد أن القارئ لا يمكن أن يستغنى عن هذه الإشارة في مقام الحديث عن موضوعية العمل الأدبي أو فاعلية لغته أو استقلاله عن مشاعر صاحبه وإشارات العالم الخارجي : وما أدركه الفلاسفة بوسائلهم الخاصة شارك فيه الشعراء . هذا ما لارميه يعترف بفاعلية اللغة ، وهؤلاء الرمزيون يقولون إن اللغة في وسعها أن تكون معاني أو ارتباطات لم تكن مألوفة من قبل .

وكما أمعنا في فاعلية اللغة ضربنا في أعماق النقد الأدبي في حركته الجديدة ، وعرفنا كيف ينفي النقد الاعتقاد الذائع أو الخلط الساذج بين مفهوم القصيدة وصياغة بعض الأفكار الموجودة لدينا ، فضلاً على الخلط بين القصيدة وترجمتها النثرية . القصيدة ليست عبارة عن أفكار صيغت شعراً ، لقد كان هذا هو الاعتقاد المندثر الشائع المرتبط بفكرة البلاغة ونظرية التعبير . وكان الاعتقاد سائداً بأننا نستطيع أن نحصل على هذه الأفكار إذا نشرنا القصيدة .

القصيدة كما يعلمنا النقد ليست مجرد تصوير لموضوع (١٠) . القصيدة صورة بالمعنى الأرسطي الدقيق . وبعبارة أخرى اشترك عقل الشاعر والإشارات الخارجية واللغة جميعاً في تكوين شئ جديد . من أجل ذلك نستطيع أن نفهم ما قاله ريتشاردز حين اعتبر الشعر أسمى استخدام للغة ، فالعلم كما هو معلوم لا يسمح للغة بالنشاط ، أما الشعر فيعتبر بحق نشاطاً لغوياً خالقاً للمعنى .

وقد بذل النقاد الجدد طاقة خصبة في تصوير هذا النشاط ، والتقوا في معظم الأحيان عند معالم معينة من أهمها المعنى المتعدد كما رأينا . والحقيقة أن هجوم الوضعيين وجه الباحثين إلى ما ينبغي ، فالانفعالية التي يزعمها هؤلاء الخصوم أغرت بتقصي فاعلية اللغة - كان الوضعيون يرون الشعر شيئاً مجانباً للمنطق ، وهذا ما جعل النقاد يحملون هذا الجانب ويستخرجون منه كنوزاً . التركيب المنطقي والتركيب الشعري المتميز من المنطق أصبحا موضوعاً محبباً في هذه الظروف ؛ فالتركيب المنطقي مثلاً يتألف من عناصر مضمومة متميزة ، أما التركيب في الشعر فيتألف من عناصر متفاعلة أو متناوشة كمثل ما نرى في الاستعارة التي أخذت أهمية ضخمة في علم الدلالات (١١) والنقد الحديث . ذلك أن الاستعارة تعتبر المظهر الأساسي الواضح لقدرة العقل على خلق موقف متميز تماماً من كل مناهج المعرفة العلمية والمنطقية .

وقد ضربنا في كتاب الصورة الأدبية مثلاً على ذلك عبارة مارفل بوابات الحياة الحديدية . هذه العبارة لا تشير إلى تشابه قائم من قبل بين عناصر منطقية أعنى الحياة والبوابات الحديدية . قال تشارلز فدلسون فليس يكفي أن نقول مثلاً إن العلاقة بين الفكرة والصورة تدين للاختلاف أكثر مما تدين للتشابه بينهما . فالعبارة إذا أخذت ككل تدعم فكرة الحياة في ضوء البوابات الحديدية ، والبوابات الحديدية في ضوء الحياة . وإذا عطينا عناية خاصة بفكرة البوابات الحديدية فمعنى ذلك أن عبارة الحياة قد وضعت تحت ضوء خاص . وإذا أمعنا النظر في عبارة الحياة وجدنا البوابات الحديدية تؤدي - لا محالة - إلى فهم خاص لها . ومن هذه الوجهة يبدو - فيما يقول فدلسون - أن التشابه والمخالفة بين الفكرة والصورة غير ملائمين .

وإذا نظرنا إلى كل من الكلمتين في ضوء الأخرى فإن «الفكرة» الحقيقية هي معنى تولد من تفاعل بين الكلمتين اللتين تكونان - معا - الصورة . الفكرة هي نوع خاص من الحياة نتمى به في ظل البوابات الحديدية ، ونوع خاص من البوابات الحديدية جدير بالتأمل في ضوء الحياة .

ومن جهة أخرى لا نستطيع أن نفهم عبارة مثل بوابات المتنزه الحديدية على هذا النحو . فالعلاقة بين الكلمات هنا ثابتة سواء أ كنا ننظر إلى البوابات الحديدية أم ننظر إلى المتنزه . ولا يستطيع اهتمامنا الخاص بإحدى الكلمتين أن يغير العلاقة القائمة بينها وبين الكلمة الأخرى .

الفرق واضح بين بوابات الحياة الحديدية وبوابات المتنزه الحديدية ، ولكنه فرق نسبي . يعنى أن معنى المتنزه يتغير قليلا إذا نظرنا إليه في ضوء البوابات الحديدية . في وسعنا أن نقول مثلا كيف يكون هذا متنزها حقيقياً وقد جعلنا له بوابات حديدية ؟ . تصور بوابات عالية مصنوعة من الحديد وقد أحاطت بمكان أنشئ من أجل الغدو والرواح والحركة التي لا يحدها عائق . كذلك لنفرض أننا نواجه ونهتم بفكرة المتنزه . هنا نجد أن الأبواب الحديدية قد تفقد بعض دلالتها . بوابات لا تعوقنا عن الهرب أو أحلام اليقظة أو الراحة الخالية من التوتر .

قد تقول إن مثل هذا الفهم يعتبر - في الواقع - خلقاً لسياق فكري معين . وهذا صحيح . ولكن تفاعل الكلمات أو تغير معانيها بتغير مناطق اهتمامنا على نحو ما شرحنا ليس موقوفاً على ما نسميه العبارات الاستعارية . والمسألة قد تتهى إلى أن التركيب المنطقي يعتبر في كثير من الحالات تصوراً محصوراً في نطاق ضيق جداً . ومن الممكن في مساقات كثيرة خالية من الاستعارة الواضحة أن نطبق المبادئ التي نعنى بها في شرح الاستعارة . وبذلك تصبح الاستعارة - كما أسلفنا - رمزا للنشاط اللغوي في مجالات

يبدو - لأول وهلة - أنها شديدة التمايز . والحقيقة أن تمييز الاستعارة من التعبير الحرفي ، إذا استخدمنا هذا المصطلح ، يبدو في بعض الأحيان على الأقل عملاً يخل بنشاط المعنى أو لا يوفيه كل حقوقه الممكنة .

ومهما يكن من أمر التلابس الموجود بين المنطقي و « ما بعد المنطقي » أو غير المنطقي في كثير من الشعر فضلاً على نشاط آخر نسميه بأسماء مختلفة فإن من واجبنا في مقام الإشارة إلى فاعلية اللغة أو مفهوم الخلق اللغوي أن نتابع بعض الخصائص التي ثبتت في الأذهان تحت تأثير التمييز المستمر بين هذين الاستعمالين . لنغض النظر الآن عن مدى وجود هذا المنطقي بصورة نقية .

وانحاول توضيح بعض الملامح المميزة للنشاط اللغوي في الشعر من خلال هذه التفرقة التي أسهم في توضيحها كثيرون . لدينا التركيب المنطقي الذي ينسك - كما وضعنا - الغموض وسعة الاحتمالات . ولكن الشاعر على نقيض ذلك ينظم المعاني المتعددة أو المتباعدة . وبعبارة مختصرة بحث النقاد عن مظاهر التعبير الشعري التي تميزه من المنطق وجعلوا منها أساساً لسبر القيمة والمعنى واللغة : إن التفكير المنطقي ينطوي على حل نهائي لموضوع أو يقوم على رفض بعض الحقائق أو الاقتناع بشيء أو يتجه إلى بلوغ منتهى ما يدركه المرء بصدد بعض العناصر . ومن الحق أن هناك قصائد تأخذ من هذا التفكير ونحوه بنصيب ، هناك قصائد تنطوي على موقف حاسم من المجتمع أو الذات أو العالم . ولكن رتشاردز يشك في قيمة هذه الأنواع جميعاً ؛ فكل القصائد التي تحقق مدلول القصد المعين ليست ذات قيمة أصيلة في باب الشعر . فإذا سألت رتشاردز كيف يتم هذا السمو على مفهوم القصد أجابك قائلاً إن جميع عناصر المعنى تشترك في تكوين العمل الأدبي ، ويتفاعل بعضها مع بعض تفاعلاً

واضحاً في الكتابة أو الإنشاء الجيد على حين أن الكتابة الرديئة أو الوهمية، بمصطلح كولردج ، لا تعطى كثيراً من جوانب المعنى الممكنة حرّيتها أو فرصة اكتشافها . ويعتمد المكاتب على عدد محدود من الجوانب يبتسره من سائر العلاقات (١٢) .

وليس يؤدي هذا كله إلى أن الشاعر وفقاً لرأى رتشاردز ، أو غيره من النقاد الجدد ، يتخلص من « المنطقي » تماماً . إن المنطقي كالإشاري لا خطر على الشعر الجيد منه ، فقد يستطيع الشاعر أن يمزج بين جوانب مختلفة منطقية وغير منطقية . ولكن الشكل العام للقصيدة ليس هو شكل الرحلة إلى مكان مطلوب . الرحلة في حد ذاتها هي الغاية وليست وسيلة الوصول إلى نقطة الانتهاء . الشاعر يفكر وكأنه لا يجرى نحو نقطة معينة . الشاعر يفكر متمتعاً بالتفكير ذاته : إنه لا يشرح ولا يوضح مسألة ولا يدور حول فكرة . وكان القصيدة رسم دائري يصعب أن تقرر فيه نقطة البدء ونقطة النهاية (١٣) .

---

## المراجع

---

- 1) Costello : Between Fixity & Elux : A Study of the Concept of Poetry in the Criticism of T. S. Eliot p. 39.
- 2) T. S. Eliot : The Use of Poetry & the Use of Criticism : p. 113—114.
- 3) T. S. Eliot : Selected Essays p. 322.
- 4) Literature & the Modern World, American Prefaces, I, 1935 p. 20.
- 5) Miss Dorothy Walsh : The Cognitive Content of Art p. 436 : The Philosophical Review 11, 1943, Costello : Between Fixity & Flux p. 55.
- 6) T. S. Eliot : The Use of Poetry. p. 30.
- 7) T. S. Eliot: Selected Essays. page 22, 41, Rudolf Arnheim: Artistic Symbols, Freudian & Otherwise p. 96 Journal of Aesthetics & Art Criticism Sept 1953.
- 8) T. S. Eliot : Selected Essays. p. 137.
- 9) Selomon Fishman : Meaning & Structure of Poetry. p 458. Journal of Aesthetics and Art Criticism No. 4, 1954.
- 10) Ibid p. 453.
- 11) Susanne Langer : Philosophy in a New Key. p. 114—115.
- 12) I. A. Richards : Coleridge on Imagination. p. 88—89, 92.
- 13) I. A. Richards : Coleridge on Imagination. p. 213.



## الفصل الخامس

### نقد النظريات التأثيرية

- ١ -

ارتبطت فلسفة الفن منذ القدم بالعواطف ، هذا أفلاطون يقول إن الشعر يغذى العواطف ويرونها ، وأرسطو نفسه يذهب إلى التطهير<sup>(١)</sup>.

ولما جاء القرن التاسع عشر ، وهو العصر الذى شهد النمو الهائل فى العلوم الطبيعية ، أسبغ على النظريات المتعلقة بالتأثيرات العاطفية أهمية جديدة . وأصبحت هذه المسائل تتناول تناولا تجريبيا مستقرائيا . ولكن هذا التناول التجريبي الاستقرائي لم يتح له أن يظفر بالمسكان الذى كان للتناول الاستبطاني على أيدي تيودر لبس Theodor Lipps ، والمهتمين بسيكولوجية الشواذ مثل فرويد وكارل يونج .

أما فرويد فذكر القضايا الأساسية عن الفن فى كتابه محاضرات تمهيدية ، يقول إن الفنان شخص انطوائى ، وعنده دوافع غريزية ملحة ، وهو فى الوقت نفسه لا يقدر على التوافق مع مطالب الواقع العملى . ولذلك يتجه إلى عالم الوهم من أجل أن يشبع هذه الدوافع السابقة . هو يحول مطالبه غير الواقعية إلى أهداف محقة بواسطة قوة التسمى التى تحول الدوافع الغريزية تحويلا روحيا . هذا التحول يحمى الفنان من العقاب والمرض : الفنان فى نظر فرويد ليس إنسانا مريضا أو محصورا فى عالم وهمى . يتميز الفنان بمرونة واضحة ، فهو يبعد عن الواقع ويقترب منه ، ولا يعيش على مسافة واحدة منه . ومهما يبعد فإنه يظل يحتفظ بالصلة التى تربطه بعالم الحقائق .

لم يبحث فرويد في شأن هذه المرونة ولكنه أكد أهميتها ، فهي الشيء الذى لا يستطيع فهم الخلق الفنى دونه . اهتم فرويد أولاً بالتخلص من المطالب الغريزية ، فهناك طريق يتحول فيه النشاط الإنسانى من مجرد الصور الوهمية إلى ذلك العمل الفنى الذى يحقق نوعاً من التكامل مع المجتمع ، أى أن عالم العمل الفنى ليس مجرد العالم الشخصى عند الفنان المبدع ، ألا ترى أن الآخرين يستطيعون أن يتلقوه ويشاركوا فيه ويجدوا فى قراءته متعتهم . إن معظم الناس يعانون إلى حد ما من هذا الكبت الذى يعانى منه الفنان ، ويلتمسون عنده طريق الإنقاذ والراحة لأنهم لا يستطيعون إلا أن يحملوا فى يقظتهم . وأحلام اليقظة ، بالنسبة للعمل الفنى ؛ تعتبر إنتاجاً ضعيفاً غير قابل للنقل ، وليس لها أهمية العمل وقدرته ، لذلك يشترقون إلى عزاء أكثر تأثيراً . والفنان يشارك الحالمين إحساسهم بالعزلة ، ويقدم إليهم وإلى من يشبهونهم إنتاجه ، يستطيع الفنان أن يحول التهويم وأحلام اليقظة العادية إلى عمل فنى أو حقيقة ملموسة ، ولكن فرويد لم يشرح لنا كيفية هذا التحول .

إن المسافة واسعة بين العمل الفنى وهذه الأحلام السابقة ، وكل ما يقوله فرويد هو أن الفنان ينمى الأحلام ، وبفضل هذه التنمية يفقد الحلم صفته الشخصية ، ويصبح قابلاً لإحداث المتعة عند كثيرين ، والفنان يعرف كيف يشكل هذه الرغبات بحيث يصعب كشف المنابع المحرمة أو الممنوعة التى نشأ منها العمل الفنى . الفنان يعرف كيف يربط الأفكار والصور المتخيلة بتيار قوى من المتعة بحيث يتردد إلى وقت ما على الأقل الكبت ويتفوق عليه . وبهذا كله يفتح الفنان الطريق أمام الآخرين ليجدوا راحة وعزاء . جعل فرويد من المتعة وسيلة وغاية ، وسيلة يستخدمها الفنان فى خلقه ، فهو يربط أفكاره فى ضوء هذا المبدأ ، وهو يسعى ،

فى الوقت نفسه ، إلى إيجاد هذا المبدأ فى نفوس المتلقين . لكن فرويد لم يميز المتعة التى يمكن أن يؤديها الفن ، ولم يدع أنه صنع هذا ، بل على العكس قدر ، أكثر من مرة ، أن مهمة الناقد والاستايطيق هى هذا التمييز . ولم يبحث فرويد إذن فى نوع المتعة أو طبيعتها<sup>(٢)</sup> ؟

وقد شدد بعض الباحثين النكير على هذا التفسير ، قالوا إن الإشباع الوهمى للرغبات قد يكون مصدراً لبعض القصص والأعمال الفنية . ولكن هذه الأعمال تعتبر فناً رديئاً . الباعث على العمل الفنى ليس هو الإخفاق أو السكت أو الرغبة فى إحداث ضرب من التعويض ، ولا يمكن أن يرتد عمل فنى قيم إلى مثل هذه الرغبة<sup>(٣)</sup> ، فالفنان يبدع متأثراً بالرغبة فى الإبداع ذاته ، ولا يمكن توضيح عمل فنى - تبعاً لذلك - فى ضوء التفرقة بين رغبات مشبعة وأخرى ممنوعة ، أو فى ضوء الإبدال والتعويض . حقاً إن هناك أعمالاً قصد بها تسلية الجمهور ولكن ما يصدق على هذه الأعمال لا ينطبق بحال ما على الأعمال الكبرى التى أنتجها الفنانون الكبار طوال التاريخ ؛ فالمحقق وغير المحقق من الرغبات لا يقدم ولا يؤخر فى توضيح مغزى العمل الفنى بل قد يؤدى فيما يقول هؤلاء المعترضون إلى تشويبه . وليس بصحيح أيضاً أننا نستمتع بالعمل الفنى لأننا نرى مطالبنا قد تحققت فيه .

ومغزى ذلك كله أن فرويد فى نظر هؤلاء المعترضين أخفق فى تحديد تأثير العمل الفنى وبواعثه والمتعة الخاصة به . فالفنان شخص عادى ، وموقفه ليس هو الحرمان دائماً . ثم إن المتعة الخاصة بالعمل الفنى من الممكن أن تنفصل عن معناه ، حقاً إن فرويد لاحظ التحول الطارئ على

البواعث الشخصية ، ولكن مهمته وقفت عند هذا الحد ، ولفت نظرنا ، على كل حال ، إلى نقطة جوهرية عن الفرق بين البواعث ونتائجها المشككة في عمل فنى .

وانتقلت النظريات التأثيرية وفقاً لهذا الهجوم من مجال التسامى وفكرة الإنسان الذى لا يحقق تكاملاً عملياً إلى فكرة الإنسان العادى دون الارتباط بالتسامى على البواعث غير المحققة . فالفنان لا يتجه إلى الذين لم يستطيعوا تحقيق بواعثهم فحسب ، بل يتجه أيضاً إلى الذين حققوا هذه البواعث في حياتهم . فالتأثير الخاص بالعمل الفنى ليس من وادى ما زعمه فرويد . وإنما هو تأثير آخر اشتدت الحاجة إليه تحت وطأة العناية المتزايدة بالعلم ، أى أن النظريات التأثيرية يرجع الإلحاح عليها كما يتوقف فهمها على هذه العناية المشار إليها :

لدينا العالم المجرد المحايد من الناحية العاطفية الذى يصفه العلم . ولكن هذا العالم غير كاف تماماً . فالأشياء تثير عواطف فى داخل نفوسنا . أى أن إدراكنا الطبيعى المعتاد للعالم تدخل فيه عناصر عاطفية أو تأثيرية . ونحن نحتاج إلى الإحساس الجمالى الذى لا يتجاوز إعطاء شكل خارجى محسوس لهذه العواطف ، ونرتكز على التمثيل الأسطورى القديم الذى لا يفرق بين الـكون والإنسان تفرقة العلم ، ونعطى الحياة لعناصر غير حية . وكأن الإنسان بعد تحضره وأخذه بأسباب العلم ما يزال محتاجاً إلى إحياء البقايا البدائية فى تكوينه . إن هذه البقايا اختفت من العالم بفضل العلم والبحث ، كما اختفت من مجال الحياة اليومية أو السوقية بتأثير العلم الميكانيكى<sup>(١)</sup> ، ولكن الإنسان لا يقنع دائماً — بالمفهوم الذى يقدمه العلم . فالعلم تجريد عظيم واستخلاص جانب واحد من مجموعة الإدراكات وردود الأفعال التى يحدثها هذا

الشيء . والانسان يحاول من خلال الفكرة الاستطيقية أن يجعل فهمه أقل تجريداً ، وأن يحتفظ بـ رد الفعل العاطفي ومتعة الإدراك الحسى ، وأن يعتبر هذا كله جزءاً مكملاً للشيء المدرك (٥) .

ولم يسلم سانتيانا من الاعتراضات الأساسية . لقد عاب رتشاردز على سانتيانا إهمال التمييز بين قوة الانفعال مطابقة ، والعمل الفنى القيم .

سمعنا سانتيانا يفسر العمل الفنى بأنه من باب تجسيم الانفعالات ، أو إعطاء شكل خارجى للعواطف ، ورأيناه يجعل هذه الانفعالية والتأثرية محك الفرق بين الشعر والعلم . ولكن رتشاردز تساءل منذ وقت مبكر عن الفروق الكثيرة التى يمكن أن تقع فى داخل هذا المجال الانفعالى أو التأثرى الواسع . وهاجم هو وزميلاه فى أسس الاستطيقا تعلق كثيرين بما يثير العواطف : فإثارة العواطف التى تترجم فى أشكال مختلفة مسألة فضفاضة (٦) ، ولا يمكن أن تبصرنا بأعمال الفنانين فضلاً عن أن من العسير أن نعزو قيمة إلى العواطف فى ذاتها ؛ فقد تمارس العواطف والانفعالات دون أن يكون لها مغزى خاص . حقاً إن هناك مؤلفين غير قليلين لاحظوا القصور الشديد فى مفهوم إثارة العواطف ، وحاولوا تحديد العواطف التى يعبر عنها العمل الفنى ، فمثلاً بل وروجر فراى يؤكدان أن الفن يعطينا عاطفة معينة ، أو عاطفة أستطيقية . ولا يمكن أن يعرف العمل أو يدرك إدراكاً استطيقياً دون الرجوع إلى هذه العاطفة الخاصة غير الشائعة التى يحدثها . ولكن رتشاردز يقول إن كل تعريف لهذه العاطفة لا يمكن إلا أن يكون دائرياً ؛ فالعمل الفنى قيم أو جميل لأنه يثير فينا عاطفة مخصوصة ، فعلامة جماله هى هذه العاطفة ، والعاطفة الخاصة تنبئ مرة أخرى عن جمال العمل . وتلك إذن حلقة مفرغة لا تؤدى إلى تنوير حقيقى فى الموضوع .

وهاجم رتشاردز وزميلاه كل المحاولات التى بذلت فى شرح عاطفة الفن على الرغم من كثرتها وتنوعها . ويظهر أنهم رأوا فيها سدا جة مسرفة ، وإذا أخذت مأخذ الجد وجدناها تشيد ببعض أعمال خاصة تتصف بعنف الدوافع الغريزية أو الإسراف العاطفى أو الشكل الردىء من الرومانتيكية ، ويظل أمامنا قدر كبير من الأعمال الناضجة التى تخضع لانسجام العقل الأسفى .

كذلك عارض رتشاردز صورة أخرى من النظريات الانفعالية ، قال هناك من يقول إن الجمال هو كل ما باعث المتعة . ولكن التعريف فى نظره ضيق ، فبدأ المتعة لا يقدم إلينا - مثلا - التفسير المناسب لطبيعة المأساة أو الواقعى المنفر . وأصحاب هذا المبدأ قد يضطرون إلى الشطط ، فيفترضون وجود عدالة دائمة فى المأساة حتى حين يعاقب البطل لأسباب غير معلومة ، أو يقولون إن المحاكاة تمتعنا ولو كان الموضوع الذى نحاكىه منفراً . وهم يضطرون أيضاً إلى أن يعتبروا الممتع فى المأساة ليس هو بداية موت جوليت . ولكن الممتع فى رأيهم هو إثراء مشاعرنا ، أو هو الفهم الأعمق والجمال الواسع من التجارب التى نخوضها حين نقرأ المسرحية أو نشاهدها (٧) . وهذا قد يؤدى إلى نتيجة أخرى متميزة من المتعة لكنه يجعل التجربة الاستيطيقية تجربة عاطفية ثرية لا أكثر ، وبذلك يلحقها ما يلحق سائر النظريات الانفعالية من قصور أو عموم .

إن النظريات الانفعالية تقيس العمل بآثاره ، ومن ثم تثنى عليه وتغض منه دون سبب مشروع . النظريات الانفعالية تقيم العمل الفنى تقيماً خاطئاً ، فهى ترجع باستمرار إلى تجربة المتلقى وتهمل فى كثير من الأحيان تركيب العمل ذاته . طوراً نهتم بالمتعة وطوراً نهتم

بأشياء أخرى مثل التعاطف، بين الإنسان والأشياء الخارجية، وطورا نسال هل حل الشاعر في الأشياء، وحلت هي في نفسه أم عاش معها دون هذا الاندماج. كل هذه الأسئلة في نظر رشاردز غير ذات موضوع أو هي أدل على العجز عن مواجهة النص الأدبي، بل هي مضللة. لنفرض مثلا أن المتلقي قد اتحد، بما فرأه فهل يدل هذا على أن العمل قيم حقاً. لقد خدعنا أصحاب النظريات الانفعالية في حديثهم عن الإحلال أو الاستشعار والعدوى أو التواصل بين الحياة الوجدانية لكائنين، ذلك أن العمل الأدبي يقوم على جانب نقدي من التمييز والتمحيص. كذلك ما نسميه إدراكا جماليا عند القارئ لا يمكن أن يهمل هذا الجانب الهام في تكوينه. إن الإحلال وما إليه لا يمكن الفنان من أن يرى الأشياء رؤية قيمة، الفنان يريد أن يتمتع بإدراك موضوعي فكيف يستقيم ذلك في ظل إضفاء الحالات النفسية أو الوجدانية على الأشياء واستعارتها منها كما يحدثنا هؤلاء الباحثون<sup>(٨)</sup> ؟

ثم إن النظريات الانفعالية أصبحت أعجز من أن تصف التصور الدرامي. التصور الدرامي<sup>(٩)</sup> ليس من قبيل الاعتراف بالشخصي الساذج أو التأثيرات الذاتية، إنه على العكس من ذلك لقاء بين اثنين لا يندمجان. التصور الدرامي قلب الشعر. هناك دائماً ما يشبه الصدع الذي يتسع. وهل يمكن أن يستقيم التصور الدرامي مع التحيز والارتباط العاطفي الكامل بشيء؟ التصور الدرامي محتاج إلى قوة التركيز بأكثر مما يحتاج إلى قوة الانفعالات. وبفضل هذا التركيز يستطيع الفنان أن يواجه العالم، فالفنان أحوج إلى المواجهة والتركيز منه إلى جاذبية المشاعر والارتباط بها.

حقاً إن هناك شعرا تبدو قيمته مرتبطة بالتحجير عن شخصية منشئه، ولكن هذا أولى بأن يجعلنا نتردد في الحكم له، فالحماسة والحساسية والرقّة

والإخلاص وما إليها ليست أشياء هامة على نحو ما كان يتردد في التفكير الرومانسى . ولم يعد يجوز وفقاً لهذه الاستطيقا الجديدة أن نعزو تقدير الفن إلى مشاركة شخصية الشاعر فيما يجد ؛ فقد خامر الشك عقولا كثيرة في أهمية هذه المشاركة أو صلاحيتها لبناء حكم سليم ما لم تعقم بأشياء أخرى . وبعبارة موجزة رأى النقاد الجدد أننا نهتم كثيراً بالمرسل لا بالرسالة ، وأن هذا الاهتمام يؤدي أحيانا إلى خطأ أساسى في التقدير ، لذلك حاولوا أن يشتقوا قيمة العمل الفنى من الموازنة الدقيقة بينه وبين أعمال أخرى . ومن خلال الموازنة تبين ارتشاردز أن الخاصية الأولى للشاعر ليست هى التعبير عن الانفعال ، أو الطموح نحو الجمال ، أو إبلاغ المعنى الممتع ، أو محاكاة الحياة الإنسانية ، وإنما هى الجمع بين التجارب المنفصلة والمتباعدة . إن الإنسان العادى يتعرض للحب ويقرأ سيمينوزا ولكنه لا يجد علاقة بين هاتين التجربتين<sup>(١٠)</sup> ، ولا يستسيغ - مثلاً - علاقة بين رائحة الطمى وصوت الآلة الكاتبة وقراءات فلسفية . لكن عقل الشاعر يستطيع أن يكتشف التركيب الكلى الذى يضم هذه المتباعدات . إن العمل الفنى الأصيل يستفيد من تداخل هموم العقل الإنسانى وتأثير بعضها فى بعض مما نحسب ، أول وهلة ، أنه موجه إلى خدمة أغراض أخرى متميزة .

ميز ارتشاردز بين نمطين اثنين من الشعر<sup>(١١)</sup> ، فربما لا ينتبه الشاعر من تجربته إلى العناصر المتنافرة أو المتضادة ، ولكنه قد ينظر ، أحيانا ، نظرة استيعابية تشمل هذه المتناقضات ، فيقر العلاقة بينها ويشيع بينها التفاهم ، ويعتمد عليها فى بناء وحدة كبيرة أوضح تعقيداً . فى بعض الشعر يبسط المعنى وفى بعضه الآخر يتعقد ، وبعبارة أخرى يدرك الشاعر وجوه تعقيده الطبيعى . إن الفروق اذن ليست فى الموضوع ولكن فى نوع العلاقات ومداهما ، فى قصائد النمط العالى من الشعر



تكون السمة البارزة هي التفاوت الملحوظ. غير المعتاد بين الدوافع المتميزة ، ويخلص من ذلك رتشاردز إلى أن الإنسان العادى يضطر إلى أن يكتب عددا من الدوافع من أجل أن يفسح السبيل لنمو قليل منها ، وعلى خلاف ذلك الشاعر فى النمط العالى يستطيع أن يطلق سراح ما يكتب فى الأحوال العادية بحيث تنشط الدوافع التى لا تتهيا لها الحرية فى التجارب الحقيقية .

ولكن نشاط الدوافع نشاط تخيلى لا عملى ؛ فالأعمال الفنية التى تفتح حدثا فعليا أو ظروفًا نفسية تؤدى إلى ذلك الحدث لا يمكن أن تعتبر قيمة ، وإن جاز أن نعتبرها مثيرة<sup>(١٢)</sup> . الأعمال الفنية المثيرة تقوم على صفات خاصة أهمها الصفة الشخصية وإطلاق العنان لموقف واحد ، على حين أن الأعمال الفنية الجميلة بفضل التوازن بين الدوافع الجمّة المشتركة فى بنائها تتصف باللاشخصية ، وإن تكن هذه لا تنفصل - بحال - عن اشتراك كل جوانب العقل فى الإدراك والتفهم ، وعلى هذا النحو أشاد رتشاردز وكثيرون من بعده ، بطرق مختلفة قليلا ، باستيعاب الشاعر كل سياق المعنى ، ورأوا فى هذا الاستيعاب مظهر التركيب والثراء . ولو قد اكتفى الشاعر بخلاصة هينة أو قصد إلى الإثارة أو عنى بتقرير فكرة ، كما يصنع الباحث ، لما بلغ من هذا الوصف شيئا ، إذ لا بد له من أن يتخلى عن العناصر التى تقع من الفكرة السابقة أو الشعور المرجو موقع المجافاة ، فيبسط تصوره من أجل أن يبلغ الهدف الذى يملأ عليه ذهنه .

ويظهر أن رتشاردز أفاد إفادة كبيرة فى نظريته هذه من تصور كولردج للخيال<sup>(١٣)</sup> : ومن المعلوم أن النقد الجديد بعث التفكير الاستطائقي عند كولودج بحيث تعتبر كتابات هذا الباحث مصدرا هاما

من مصادر إلهامه . يقول كولردج إن الشاعر يحقق التوازن بين الكيفيات المتناقضة ؛ فهو يخلق عالما يأتلف من انسجام الوحدة والتنوع ، وتوافق الكلّي العام والمجسم الخاص ؛ فالفكرة والصورة والفردى والتمثيلي كل أولئك يعيش بعضه مع بعض في وئام . الشاعر يعطى إطارا من النظام العقلي الواضح لحالات عاطفية ، إنه لا يضحى بالشعور العميق الحاد أو الحكم الذهني اليقظ ، بل يعرف كيف يلتمس السلام بينهما . ولا يسع من يقرأ هذه المعاني إلا أن يذكر وصف رتشاردز للأعمال الفنية التي لا يمكن أن تنقسم إلى شيء معين واحد كالحب أو الطعام أو التدين أو الجنس بل تستوعب مستويات عديدة وخبرات متضاربة فتؤلف منها وحدة كبيرة متعددة الأجزاء .

إن رتشاردز وكولردج متفقان إجمالا على مفهوم التناسق ، والذي يقرأ آثارهما معا يخرج إلى رأى خاص في هذا الموضوع ، وهو أن التناسق رهين بقبول العناصر المتخالفة والتأليف بينها . وهناك - كما يقول رتشاردز<sup>(١٤)</sup> - جانب كبير من الشعر يهتم بخبرات خاصة ضيقة أو عاطفة محدودة مثل الأسف والهجة أو موقف محدد مثل الإعجاب والحب والشوق . وفي كل هذه النماذج لا يقوم الشاعر بعملية تنسيق ما وفقا لرأى هذين الباحثين . وكأننا إذن لانستطيع أن ننظر إليها بتقدير خاص . والواقع أن هناك باحثين غير قليلين ، مثل سائقيانا ، يعترفون بمثل هذه الطريقة التي تقوم على إفساح الطريق لعناصر دون أخرى ، ويرون أنها خليقة بأن يفرد لها مصطلح يدل على منزعها وتميزها من النماذج القليلة التي تعارضها من حيث مبدأ تركيبها<sup>(١٥)</sup> .

لقد أثارت هذه النظرية بعض الاعتراضات ، ولكنها تركت أيضا

تأثيراً كبيراً نسمع صده في تفكير نقاد ذوى مكانة مثل ت. س. إليوت حيث يلاحظ أن الشاعر حين يعرب عن تجربة ما يدخل في أثنائها ضروباً من التجارب الأخرى<sup>(١٦)</sup> . ويعيننا بوجه خاص في مقام الإشارة إلى تأثير رتشاردز أن نتذكر صفة الخاق الدرامي ، فقد ميزها من الغناء البسيط ، وجعلها جوهر القيمة الفنية . وبعبارة أوضح قال رتشاردز إن هناك صفة مأسوية تشكل إدراك الفنان ، والتراجيديا إذن أوضح مثال لما نسميه التجربة الاستطيقية ، فالتراجيديا حافلة بالتصارع والتضارب والتوتر ، وكل أولئك يكون أجزاء جوهرية من بنائها . لكن رتشاردز يرى أن التنسيق والتأليف بين الجوانب المتنافرة أو المتغايرة لا ينحصر في شكل واحد ، وإنما يمكن أن يتخذ أشكالاً كثيرة لا تفرق فيما بينها افتراقاً جوهرياً . ولذلك يقول صراحة إن التراجيديا ليست هي الصورة الوحيدة لتلك القيمة الاستطيقية .

لقد اعترض رانسوم على نظرية رتشاردز ، كما اعترض فيفا . قال رانسوم إن رتشاردز حدثنا عن شيء في استجابتنا ، ولكنه لم يحدثنا عما يقابل هذه الاستجابة في معنى القصيدة وتركيبها اللغوي<sup>(١٧)</sup> ، ويبدو في هذا الاعتراض إهمال غير قليل من لفتات رتشاردز الهامة عن لغة الشعر ؛ فهو في حديثه عن الاستعارة - الذي يعتبره النقاد أكبر ثورة في تاريخ هذا الموضوع - يرى أن التشابه والخلاف يلعبان دوراً موحداً ، ويعزو الأثر الاستعاري إلى ما بين هذين العنصرين من علاقة التفاهم والمناوشة اللذين نتجاً لهما في التعبير العلمي ، وهو يقول ، كذلك ، إن لغة الشعر لغة سائلة فيها احتمالات كثيرة ولكن الإيقاع وسائر الصفات الموسيقية والمعنوية تمكننا من أن نلتقط من بين طائفة كبيرة من الممكنات أفكاراً خاصة

أو دقيقة<sup>(١٨)</sup> . ومثل هذه الملاحظة تعتبر ، في حدود مقتضيات المقام ، مظهرا من مظاهر التأليف أو التنسيق الذى يتحدث عنه رتشاردز . وقد ألح رتشاردز على عنصر المفارقة الذى يقوم على تذكر العناصر المتضادة والبواعث المتكاملة . كذلك يقول رتشاردز إن الشعر لا يستخدم القضايا ، فالقضايا ذات معنى خاص معلوم ، ومفهومها يرتبط بالهوية والتضمن والتداخل على حين أن ما فى الشعر عبارات من نوع آخر يشبه القضايا فى المظهر ولكنه يختلف عنها فى الحقيقة لأنه يقوم على التوتر الذى يعبث بالهوية ، والعلاقة المحددة المفردة . وقد استخدم رتشاردز مصطلح التناقض الظاهرى من أجل أن يمزج بين مبدئى الهوية والتناقض . كل أولئك يعتبر على الأقل بعض سمات النوع الممتاز من الشعر .

وقد أنكر رانسوم<sup>(١٩)</sup> إمكان تصالح المتقابلات ، وأنكر التوتر الذى ينتظم العلاقات بينها فى اصطلاح رتشاردز . قال إن قصيدة من النوع الذى وصفه رتشاردز هى قصيدة لا قوام لها ولا شكل . أى أن مفهوم الوحدة يقتضى دائما أن نكون أمام تجربة من نوع واحد ، ثم مضى فأنكر الإدماج ، وقال إن المتقابلات التى يزعم رتشاردز وأتباعه إدماجها لا تنتج إلا تأثيراً غير حاسم أقرب إلى السلب . ويظهر ، فيما يقول بروكس وومزات ، أن رانسوم نسى أن رتشاردز يفرق منذ البدء بين شعر التوازن أو التعادل والتنسيق وحالة الإخفاق فى اتخاذ موقف بشكل يلبس بالتردد أو الاضطراب<sup>(٢٠)</sup> .

لقد أثار رتشاردز بنظريته فى النشاط المركب الذى يسيطر عليه التوازن عناية النقد الجديد . والواقع أن رتشاردز أراد أن يستعيد الترابط بين الحساسية والخيال والفهم ، وأنه ترجم ، بطريقة ما ،

فكرة المقاومة . ذلك أن الاندفاع في طريق مستقيم تماماً خرافة لا حقيقة ، وبعبارة أخرى إن النمو أو التحقيق كلاهما لا معنى له دون نظر إلى المقاومة والتوتر . وكل عملية سيكولوجية لا تخلو من هذا العنصر . ولم يعد هذا شيئاً غامضاً ، فقد أعطانا التحليل النفسى صورة الصراع المستمر بين الوعى الظاهر والوعى الباطن ، والتعارض بين الذات الفردية والعالم الذى تعيش فيه . وكل شاعر يعبر بطريقة الخاصة عن التوفيق والمسالمة بين هذه المتعارضات . ولكن الشعراء كثيراً ما جنحوا إلى العكوف على عنصر واحد ، وهؤلاء بحسب نظرية رتشاردز ليسوا أمناء لحقيقة وجودهم ، فالتفاهم التام أو التعاطف الذى أكدته الفلسفة الرومانسية يحتاج إلى تعديل غير قليل . فالتعاطف كثيراً ما افترن بأعمال فنية ساذجة . حقا إن التعاطف فيه تحقيق لإمكانات كثيرة ، وإثراء للذات . ولكن الذات فى محاولة إغناء نفسها لا بد أن تصطدم بما لا يريد الدخول فى حوزتها ، فالكرهية إذن طابع ضرورى . هذه الكراهية أو المقاومة هى التى توجه إلى التوازن ، وبعبارة أخرى تهدينا إلى مفهوم التركيب أو التعقيد الذى ألح عليه رتشاردز .

وسار غير قليل من النقاد فى الدرب الذى سار فيه رتشاردز ، وأخذوا يشرحون فكرة المقاومة والتوتر . قال وارن إن التوتر ليس صيغة مجهزة ، وإنما هو ضروب متعددة من التكنيك من بينها إيقاع الحديث المتبادل بين الناس والعلاقات بين عناصر الاستعارة فى أشد حالاتها ساذجة ، والتوتر بين الجميل والقبيح ، التوتر بين العبارات النثرية والتعبير الشعرى فى القصيدة . كذلك يمكن أن تضاف مظاهر كثيرة أخرى مثل العلاقة بين التكرار والتنويع ، والتوتر بين

الصورة الشديدة الوقع وأجزاء أخرى من القصيدة ، فضلا على التوتر بين المعاني الأولى والإيحاءات الرمزية ، أو بين المعنى الظاهر والدلالات الكامنة<sup>(٢١)</sup> .

ولكن التوتر يعيش في إطار عام موحد ، وقد قال رتشاردز منذ البدء إن التجربة الاستطائيقية بمعزل عن التوقف الذي يصاحب الحيرة والتردد والضياغ إزاء الظروف المضطربة ، إنما هي توازن ، وكيف يتحقق التوازن في إطار بسيط خال من مظاهر المناوشة أو التوتر ؟

## المراجع

---

- 1) W. Wimsatt, C. Brooks : Literary Criticism : A Short History p. 611.
- 2) Ibid p. 612.
- 3) R. Collingwood : Principles of Art p. 136—138
- 4) George Santayana : The Sense of Beauty p 47.
- 5) G. Santayana : The Sense of Beauty p. 48.
- 6) I. A. Richards, C. K. Ogden, J. Wood : Foundation Aesthetics p. 56.
- 7) Pepitta Haezrahi : The Contemplative Activity p. 44.
- 8) شارل لالو : مبادئ علم الجمال ترجمة مصطفى ماهر ص ٦٦ .
- 9) I. A. Richards : Coleridge on Imagination, p. 208, The Personal Heresy p. 5.
- 10) Cleanth Brooks : Modern Poetry & The Tradition p 33.
- 11) Ibid p. 41.
- 12) I. A. Richards, C. K. : Ogden, J. Wood : Foundations of Aesthetics p. 77.
- 13) Cleanth Brooks : Modern Poetry & The Tradition p. 40.
- 14) I. A. Richards : Principles of Literary Criticism p. 249-250.
- 15) G. Santayana : The Sense of Beauty p. 235 — 236, W. Wimsatt & C. Brooks : Literary Criticism : A Short History p. 619.

- 16) T. S. Eliot : Selected Essays p. 263. W. Wimsatt, C. Brooks : Literary Criticism p. 613.
  - 17) J. C. Ransom : The New Criticism p. 32-62.
  - 18) I. A. Richards : Science and Poetry p 33.
  - 19) J. C. Ransom : The New Criticism p. 95.
  - 20) W. Wimsatt & Cleanth Brooks : Literary Criticism p. 622.
  - 21) W. V. O'Connor : Sense & Sensibility in Modern Poetry p. 143, 146.
-



# الفصل السادس

## أبعاد المعنى

ذكرنا أن الوضعيين أنكروا وجود المعنى في خارج لغة المنطق والعلم . لقد بهرهم الاستعمال المنطقي حيث يكون الرمز ذا معنى واحد في مناسبة واحدة . والحقيقة أن الراغب في الإقناع والتعليم يحتاج إلى الاحتفاظ بمعان ثابتة للكلمات التي يستعملها . ولكن الشاعر لا يحفل بالإقناع ، أو ينبغي ألا يكون هذا هدفه الأول . ولذلك نرى ريتشاردز وغيره من الباحثين في الربع الأول من هذا القرن يذهبون إلى أن هناك وظيفة أخرى أساسية لا تقل أهمية بحال ما عن مطلب المنطق والإقناع الذي يشيد بمبدأ وحدة دلالة الألفاظ . وإذا كان السبيل إلى الإقناع هو المدلول الواحد فإن السبيل إلى الفهم المتسامي على الإقناع - إن صح هذا التعبير - هو تعدد المدلول . وتعدد الدلالة ظاهرة واضحة في كثير من مجالات النشاط البشري . نحن عادة نميل إلى الموافقة على ما في الشعر من "خطر" أو عدم ثبات المدلول أحيانا . ولكننا نحتاج - كذلك - إلى أن نتذكر أن غير قليل من النصوص الفلسفية والمعارف الخلقية والكتابات الدينية يحمل هذا الطابع نفسه . ومن الممكن إذن أن نقول إن الغرض من هذه الكتابات ينبغي أن يتحدد في ضوء دلالاته المتعددة .

ومهمتنا في هذا الفصل مقصورة على بحث الشعر . لقد لاحظ النقد - كما أسلفنا - أن الشاعر قد يهتم أحيانا بالمنطق العادي والقضايا الصريحة وقد يهتم أحيانا أخرى بالتفكير الاستيعابي الشامل ، ولذلك يبتهج بالأدوات التي تمكنه من هذا اللون ، ويستنكف - تبعاً لذلك -

من التوكيدات الحارة والحلول السهلة السريعة والاعتقادات العاطفية .  
الشاعر - هنا - لا يطمئن إلى الأفكار الصريحه ، ولا يكتر من استخدامها  
لأنها تعوقه دون بلوغ غاية أخرى . وبعبارة أوضح يرى أن « الأفكار »  
تفتح عليه طريقاً ، ولكنها في الوقت ذاته تسد طريقاً آخر ، تثير جانباً  
على حساب جانب . إنها - كنظام - لا تمد يداً كبرى في سبيل تحرير العقل  
من التحيز . ولذلك كانت الأعمال التي تقوم على هذا النحو من الاقتناع  
تلقى معارضة شديدة .

ولكن هناك أعمالاً أخرى قليلة نسبياً أعطت للأجيال المتعاقبة  
أضواء متعددة ، ولم يستطع فهم واحد أن يستنفدها ، هذه الأعمال  
تعيش مع قيم كثيرة لأنها ليست مرتبطة بقيمة واحدة ، وتغذى كل  
جيل بغذاء لأنها حافلة بأمكانيات كثيرة . مثل هذه الأعمال تقوم على  
مبدأ يصح أن نسميه المعنى المفتوح . وهنا لا يلتزم الشاعر « التدقيق »  
الذي يلتزمه المنطقي أو المعلم . ولكنه - بداهة - يرتبط بنوع آخر من  
التفكير ، ويؤلف قواماً أو شكلاً يوجه - بدقة مختلفة - إلى مجموعة  
أو مجموعات من المعاني الممكنة المناسبة .

ومن الواجب بصدد بحث الدلالات وتنوعها أن نلاحظ أشياء ،  
من أهمها أن الاستجابة الشخصية أو أهواء القارئ لا تؤلف جزءاً من  
معنى القصيدة . فليس من المعنى في شيء علاقة القصيدة أو أجزاء منها  
بالسامع أو القارئ . وكل قول عن تأثيرها في توجيه السلوك ينبغى  
ألا يعد - بسهولة - جزءاً من المدلول . وبعبارة أوضح إن تحويل  
العمل الأدبي إلى بلاغة مؤثرة عمل غير مشروع ، ولكنه يرتكب  
- دائماً - تحت ضغط بواعث مختلفة .

كذلك ينبغى أن نلاحظ الشكل الذي يوجه الباحث إلى اختيار طائفة  
دون أخرى من المعاني . والقارئ هنا قد يحتاج إلى تذكر الطريقة

المتوارثة في الكتابات العربية القديمة ، فقد كان المتقدمون يدققون النظر في الشعر أحيانا ، ولكنهم لا يفكرون في حدود إطار مناسب . أى أن الكاتب هنا لا يفكر في حدود اتجاه المعنى العام ، ولا يتقيد بإطار . ولذلك كان كثير من الجهد الخاص بكشف أبعاد المعنى موضع اعتراض ، ومن الواضح أن المعنى علاقة بين الجزء والكل ، وأن الكل سابق على الأجزاء ، يعطيها معانيها أو وجودها المتميز .

والواقع أن تركيب هذا السياق أشق مما يبدو أول وهلة ، لأن المعنى في الشعر لا يتألف من جزئيات بسيطة متتابعة تتابع جزئيات العبارة المنطقية وتميزها . في النثر نستطيع أن نميز بسهولة التركيبات والحلقات لأن الحقائق يتلو بعضها بعضا فأقول مثلا أعطيت له تفاحة فأكلها ، ولكن مجال المعنى في الشعر يختلف عن حركة الإضافة هذه ، في الشعر يبنى المجال بواسطة التكاثر أو التضاعف ؛ فالتفاح مثلا يذكر من حيث تفاعله مع عواطف معينة ، ومن حيث خضوعه لعمل الخيال ونشاطه .

وفي الشعر ينمو المعنى بطريقة مختلفة ، والمجال أو السياق يحتاج إلى جهدنا نحن في تحديد قلبه ، أو لبابه . معانى القصيدة تبدأ من نقطة ما في الوسط ، ثم تتسع وتنمو يمينا وشمالا على كلا الجانبين ، ومن أجل هذا قلنا إن مجال المعنى في الشعر ذو صفة معقدة ؛ فهو مبنى على غير نظام المنطق ، وفيه تقاطعات مستمرة ، وما إن ننظر إلى جانب من جوانبه حتى نضطر إلى أن نكون صورة خاصة للكل المؤلف . فإذا بدأنا الوقوف عند الوحدات الجزئية وأمعنا النظر فيها غاب عنا المجال أو الصورة التشكيلية العامة . ولكننا إذا أخذنا أهبتنا لمواجهة المجال كنا أقل استعدادا للعشار ، وأمكن - بعبارة صريحة - أن نستبعد ما نراه دخيلا غير مناسب . ذلك أن مبدأ الدلالات المتعددة هو في خدمة القصيدة ككل . والعبرة ليست بالأجزاء الثرية ، فالقصيدة الثرية أهم . وقد كان هذا أحد الاعتراضات الأساسية التي وجهت إلى عمل إمبسون

العظيم في سبع ألوان من الغموض . وقد يتاح الثراء لقصيدة دون أن يكون بعض أجزائها ثريا . ومن المعلوم أن الأجزاء الثرية هي التي أهمت أجدادنا في تفسير النصوص الأدبية ، أما النقاد المحدثون فيحفلون ، إلى جانب ذلك ، بالنظر في ثراء المجال الكلي الذي يجعل العمل شكلا مرناً لاجامدا مغلقاً<sup>(١)</sup> .

ونستطيع الآن أن نسأل عن بعض الظروف التي ساعدت على هذا النوع من التفكير : هنا لا بد أن نضيف إلى الأسباب التي عددناها من قبل مفهوم الحياة من حيث هي فيض مستمر أو انسياب لا ينقطع . إن النظرة المنطقية ليس في وسعها أن تتمثل هذا الفيض . ولكن النظرة الاستطيقية في وسعها أن توحى بهذه الصفة بوساطة «تداخل» الدلالات . فطريقة الإضافة والوحدات الراكدة التي كان يعتز بها المنطقة أصبحت وفقاً لمبدأ التيار المستمر للشعور طمساً أو تشويهاً للحياة . لقد غفلت المنطقة عن كثير ، وفرقوا بين الجزئ والكلي ، ولم يلاحظوا التداخل بينهما ؛ فالجزئ له بعض قوى المعنى الكلي وفاعليته ، وليس هو ، كما يقول هويته - مجرد حد يتوسط ليعين على التفكير ، بل له على العكس من ذلك أصالة متينة .

المنطقة ذهبوا إلى فكرة التسلسل - والتسلسل ليس هو العلاقة الوحيدة بين الأفكار . التسلسل صفة النثر والمقال والخبر ، ولكن الشاعر يثب دائماً من الجزء إلى الكل وينتقل باستمرار بينهما بطريقة لا وجود لها في خارج الشعر<sup>(٢)</sup> . ومن أجل ذلك لم تكن الخبرات موزعة بين الماضي والمستقبل ؛ ولم تكن الفوارق الزمنية والمكانية أشياء يصعب التغلب عليها . القصيدة على العكس تؤلف ما يشبه الحاضر المستمر . أليس الشاعر قادراً على أن يبني الجزء والكل في وقت واحد . مثله كمثل الحياة التي تحدث حركة في بطنها فتنفذ في كل الأجزاء في نفس الوقت .

ولكن من الناس من تستهويه على عكس ذلك فكرة المستوى المغلق، ويرى أن الوضوح المرتبط به أكرم مطلب يمكن أن ينال. وهؤلاء لا يقبلون الغموض ولا يحبون الفوضى، ويسألون دائماً ماذا عن الشاعر؟ ويرجع هذا الإعزاز للوضوح إلى أسباب من أهمها أن تسعة أعشار ما كتبه الشعراء الكبار من اليسير أن يفهم ما دمنا نحتفل فحسب بالمستوى الظاهر مما يقولون<sup>(٢)</sup>. ولكن هذا المستوى ضئيل الصلة بمعنى العظمة الفنية، وما يظهر على سطح الكتاب ربما لا يكون الجزء الجوهرى من قيمته. إن روح المعنى وروح الشعور قد يكون صعب المرام. لكن ما يدركه القارئ دون مشقة يحدده فلا ينفذ إلى شيء وراءه.

ومن الغريب أن يعتقد كثير من القراء أن القصيدة أوضح أو ينبغي أن تكون أوضح من بحث في الاجتماع أو الأخلاق أو الفلسفة أو علم النفس. والعكس أصبح فكثيراً ما بدت القصيدة أغمض. القصيدة ليست واضحة وضوح الإشارات الخالصة، فاللغة في القصيدة تحمل - حقاً - مبدأ الإشارة إلى شيء في خارجها، ولكنها أيضاً تنعكس على نفسها. القصيدة ليست واضحة وضوح القلم أو شكل الكتاب أو السكوب أو القياس أو الدليل.

ومع ذلك فالوضوح أو المستوى الواحد كامن في عقولنا الباطنة، ويترجم عن نفسه كثيراً. ترانا - مثلاً - نسوى بين العمل والتعبير الثرى عنه، ونحن - كل يوم - نختصر القصائد في نشر ونتخيل أننا نحصر معناها، فضلاً على أن قصائد لا عدد لها من السهل أن تغرينا بهذا النشر. ولدينا ما نسميه العبارات التقريرية: تلك العبارات التي يضيف إليها النشر بعداً مصطنعاً من الوضوح يجافى آثار الغموض والالتباس في بعض منعطفاتها.

ولكن المدلول النثرى أصيل أو راسخ في الأذهان ، أى أننا دون وعى نميز الشيء من طريقة التعبير عنه ، وهذا التمييز يزكى التعلق بالوضوح . وقد نال المدلول النثرى ضربات شديدة . قال ما كاش الشاعر والناقد : إن القصيدة ينبغي ألا تعنى شيئاً . ومؤدى ذلك أن الشاعر لا يفصح عن شيء . وإليوت يعبر عما يشبه هذه الملاحظة فيقول إن الفكرة أو المناقشة - في القصيدة - تجعل القارىء يحتفظ بهدوئه ، فلا يشور بينما تفعل القصيدة فعلتها في نفسه . مثل هذه الفكرة كمثل قطعة لحم في يد اللص يلقها إلى الكلب ، فيأكلها كلها حتى يتفرغ هو للقيام بمهمته<sup>(٤)</sup> . في هذه الفقرة أخذ المدلول النثرى شكلاً ثانوياً ، وأصبحت القصيدة في جوهرها مدينة لشيء وراء الفكرة أو المنطق . ومن ثم نرى أن المعنى في الشعر ليس له الحدود الصلبة التي كنا نتوهمها من قبل حين نأخذ العبارة الصريحة أو القضية مأخذ السيادة ، ومع ذلك فإن كثيراً من العبارات الصريحة ، يبدو في النظرة الثانية أو الثالثة أكثر تركيباً مما تصورنا لأول وهلة . ولا بأس هنا أن نستوقف القارىء عند قول المتنبي مثلاً :

الخيل واللبل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ظاهر الأمر أن المتنبي يعرف ، أشياء كثيرة يعتز بمثلها الشاعر الفارس المغامر . ولكننا نعود فنلاحظ هذا التتابع الكثيف لتلك الألفاظ ، ومن ثم نبدأ في مجاوزة الموقف الأول . نبدأ في الشك في مدى ما يعلمه المتنبي علماً واضحاً مرضياً . إن لدينا محاولة للاستيعاب المقرون بالسيطرة ، ولكن نتائج هذه المحاولة غير مستقرة تماماً . فقدت الألفاظ في البيت جانباً من صفة الإشارات ، وأخذت جانباً من القوة الغامضة التي يحاول المتنبي مواجهتها . لدينا أشياء ذات طابع تخيلي غير طبيعي تماماً .

وليس هذا هو كل ما يستوقف الناظر المدقق . لقد ارتبطت « معرفة » الخيل والليل والبيداء بمعرفة الشعر . ومعنى ذلك أن الشعر مغامرة فى داخل اللغة وتركيب الكلمات تتجاوب مع مخاطرة الفارس فى قلب الليل المظلم والبيداء الواسعة . مثل هذه المقارنة بين الشعر والفروسية قد تعبت بمفهوم المغامرة الحقيقية أو تجعلها ضربا من أعمال دون كيشوت التى لا تنسم بذكاء عملى هادف . ومن المؤكد أن هذا الترابط يشرح أيضاً نظرة المتنبي إلى الشعر وحببه لتركيب الكلمات بطريقة اختيارية ، فضلا على أنه يفصح عن مشكلة المتنبي الأساسية ، مشكلة الانفصال الذى يرمز إليه بلفظي الليل والبيداء خاصة .

ومغزى ذلك كله أن ما ظنناه صريحا قريبا مفهوما أول الأمر قد كمننت فيه قوة التعارض أو التوتر . من الحق أن بعض الشعر أوضح من بعض ، ولكن النقد الجديد لم يتردد فى البحث عن الغموض فى مظان الواضوح . وبعبارة أخرى دعم النقد الجدد فكرة التمرد على معنى الإثبات الصريح ، وأنكروا القوة الوهمية المنسوبة لما نسميه الفهم المشترك ، وأفادوا من كشوف التحليل النفسى فقبلوا التناقض وبحثوا عنه فى شعر ظاهر أمره الاستقامة والاعتدال .

وهاجم النقد الشعر الذى قرنه الرومانسيون بلمحظات القداس الجنائزى والقيم العاطفية والقسم الصادق وما سوى ذلك من لحظات تنطق فيها بكلمات ونغم لا يمكن أن يؤول إلى أفكار واضحة . قالوا إن الرومانسية - فى بعض مظاهرها - تخاف من الأفكار . يرى النقد الجدد أن الشعر ليس ذا معنى مفرد وأن وفرة التأويلات مقوم أساسى له . ولكن هناك حالات أخرى من الغموض يكون فيها المعنى مظللا أو مضطربا أو متموجا يذاق أكثر مما يدرك . مثل هذا التفكير لم يكن

موضع رضا النقد الجدد في تعريفهم للعموض وتعدد الدلالات .  
فالمعاني الهاربة التي لا تنطوي على إشارة بقدر ما أقرب إلى الرداءة (٥) .  
وهنا يعود آخر كلامنا إلى أوله ونرى مرة أخرى كيف تكون الإشارة  
جزءاً مما بعد المنطقي . وبذلك يختلف هذا المفهوم عن الصور الرومانسية  
والرمزية المسرفة والسريالية . إن كثيراً من المذاهب التي أهملت فكرة  
الإشارات انحازت إلى اللاوعي بشكل غير مألوف ، إن لم يكن مرضياً ،  
أو انحازت إلى مطلق غير متجسد في صورة محسوسة ، أو نفرت من  
المعنى متشبثة بما أطلقوا عليه لفظ الصرخة ، وزعم الرمزيون أن هذا  
ونحوه خير من الإشارة .

إن النقد الجدد لهم فهم خاص لما بعد المنطقي ، رأوا أن التفكير  
الكلاسيكي وامتداداته يبحث عن الخاص من أجل العام ، ويضع الخاص  
والعام أو الصورة والموضوع الواحد بجانب الآخر . أي أن التفكير  
الكلاسيكي مخلص لطرف واحد هو هذا العام ، والعام طريقه  
هو المناقشة العقلية . التفكير الكلاسيكي في تمسكه بالعام أو الكلي  
لا بد أن يعلى الوضوح والعقل .

ثم جاءت الحركة الرومانسية ، وعظمتها تملخص في إعادة كشف  
طبيعة الشعر ؛ فقد فطنت إلى المبدأ الأسامي في الفن ، وقدرت العمل  
الفني تقدير آخر من أهم جوانبه إبطال فكرة التوضيح والتحشية على بعض  
الأفكار ، واسكن الرومانسيين لم يأخذوا في الاعتبار مواجهة الشاعر للعالم ،  
وبعبارة أخرى هربوا من وجه النهار ، وخلقوا أفكاراً ترتفع إلى نقطة

---

(\*) في وسعنا أن نشير هنا إلى الجدل الذي ثار حول شعر علي محمود طه ، فقد ذهب  
بعض الباحثين إلى ما يكتنف هذا الشعر من حاسة شعرية لا تخضع للتدقيق والإشارة . وكأنه  
يريد على طه أن يكون لغة خاصة قوية التأثير بواسطة تنويم العقل وإشاعة جو سار غير محدود .



عالية تستحيل عندها إلى أشياء أخرى . يستوقفنا لوس في كتابه الصورة الشعرية عند قول كيتس (٥) .

المياه المتحركة في عملها الكهنوتي .

في وضوئها النقي حول شواطئ الأرض الإنسانية .

فالبحر يطهر الأرض وينقيها تنقية مادية . ولكن هذا الشرح بادي الهوان ، وحينئذ نخشى على الشعر مغبة التوضيح والنثر . حقا إن الشعر يظل دائما أكبر من أى معادل نخلقه له ، ولكن هذا التوضيح يجدى أحيانا دون أخرى ، ذلك أن بعض الشعر الغامض ربما لا يستطيع معه التحليل أو ربما لا يساعدنا تحليله على استعادة تذوقه بشكل أكثر نضوجا . ولكن هذا أدل على رداءة العمل الفني أو رداءة الغموض على الخصوص . هناك فرق هام بين ما يؤول إلى إشارات كامنة كثيرة وما لا يؤول إلى شيء .

تعليق : كان التفكير الكلاسيكي مقتنعا — فيما يظهر — بأن العاطفة أو الشعور القوي ينبغي أن يروضه الفنان ويستأنسه كما يستأنس الحيوان المتوحش ، ينبغي أن يحذف منه الجانب الشخصي إلى حد ما ، وأن يخضعه لأسلوب معين أكبر مما يخضعه للطبيعة . وكان التشبيه فيه يقوم بوظيفة كبيرة ، فهو يزين الحدث الموصوف ، ويعطى له حقيقة واسعة . وكانت التشبيهات ينظر إليها من حيث قدرتها على التحديد ، وكلما حازت قصب السبق ضعفت قدرتها على إثارة خيال القارىء . التفكير الكلاسيكي تشبه الصور فيه علامات على طول الطريق الذى رسمته المناقشة أو الفكرة (٦) .

أما الرومانتيكيون فأدركوا أن الشعر ينبغي أن يترك شيئا غير قليل لخيال القارىء ، وأن يعطى للذهن فرصة العمل . وهناك علامات أساسية للصورة الرومانتيكية ، تلك هى صعوبة نشرها بالقياس إلى الصورة الكلاسيكية . نشر الصورة أكثر إمكانا واستساغة بالنسبة للتفكير

الكلاسيكي الذي يتسم بالوضوح . أما الصورة الرومانسية فهي  
— دون شك — صورة مظلمة تدرك بخفة ، يتطلع الذهن إلى فحواها  
ولا يستطيع أن يقبض عليها .

ولكن كلمة تحذير واجبة في هذا المقام ، فالاختلاف بين الوضوح  
الكلاسيكي والغموض الرومانسي كثيراً ما يكون اختلافاً في الدرجة ،  
وليس من الصحيح أن يقال إن صور الكلاسيكية كانت دائماً مجرد زينة  
لأن مثل هذا الحكم معناه أن الشعر لم يكن صالحاً لأداء الأغراض  
المرجوة . وربما يكون من المستحسن أن ينظر إلى الشعر الكلاسيكي في  
ضوء الواقعية ، فهذا المصطلح قد يكون أكثر ملاءمة لمزاياه<sup>(٧)</sup> .

## المراجع

---

- 1) R. Colingwood : Principles of Art p. 311.
- 2) W. V. O'Connor : Sense & Sensibility in Modern Poetry p. 143.
- 3) J. W. Krutch : On the Difficulty of Modern Poetry p. 283, Nation, 142 March 4, 1936.
- 4) Cleanth Brooks : Modern Poetry & The Tradition p. 89-90.
- 5) C. D. Lewis : Poetic Image p. 58.
- 6) Ibid p. 57.
- 7) Ibid p. 60.

## الفصل السابع

### قراءة الرمز

في القسم الأول من هذا الباب حاولت أن أعرف إجمالاً بفكرة الأبعاد . والآن أنتقل إلى أهم مظاهر هذه الفكرة . وأعني بها الرمز . والقارئ حينما يجد صورة ثرية في المدلول يقول عادة إننا بصدد رمز . ويجب أن نتذكر أن الحد الفاصل بين الرمز وأية صورة أخرى لا وجود له ، وأن المهمة الحقيقية هي كشف قدرة الصورة على تنوير العمل الأدبي من حيث هو كل من خلال ثرائها في المدلول ، وترابط هذا المدلول بسائر الجوانب . والعمل هنا يتسع لإمكانات لم تحقق بعد بشكل كاف في النقد العربي . لنفرض مثلاً أننا نواجه إبراهيم الثاني للمازني . هنا نجد أن الصور تضيف إضافة هامة إلى المعنى ، وبعبارة أخرى إنها جزء أساسي من الحدث . ولا وجود للحدث بمعزل عن الدلالات الرمزية المتشابكة لهذه الصور . في أوائل القصة نجد إبراهيم يعرف فتاة اسمها ميمى ، يستأجر لها سيارة تاكسى ويمضيان في الطريق الزراعى . . . . . ولكن انشعبت إحدى العجلات ، وضاعت ميمى بهذا الحادث ، وأصرت على أن تعود وحيدة إلى بيتها . ثم ذهب إبراهيم إلى العزبة ليزور ابن خالته حامدا ، وركب الزورق إلى الجزيرة ، وكان مقبضا المجذافين يقطر منهما الماء (١) . والزورق يسبح على غير هدى ، ثم راح يتمشى وأشرف على مزرعة بطيخ فنزع واحدة صغيرة ودقها على ركبته فإذا هى حمراء مغرية . وكانت الكلاب تنبح على الناحية الأخرى من النيل . . . وأبصر ذهبية (٢) يقطرها زورق بخارى كبير . وإذا بأحد ركابها يصبح يا أولاد الكلب . واستغرب أن يحسد ركاب الذهبية الأنيقة سكان جزيرة ليس فيها سوى البطيخ . . .

وجلس ابراهيم بجانب الماء فرأى السمكة التى نطت فى الماء وغطست . . .  
وحار ابراهيم فى أمر عواطفه بين كريمة وتحمية المخطوبة إلى ابن خالته . . .  
ووصف تفكيره قائلا إنه كالشرر المنبعث من وقع حوافر الجياد على  
أرض صلبة (٢) .

ونحن نستطيع أن نربط بين معظم هذه الصور برباط واحد هو الجنس .  
والجنس فكرة لا أثر لها كبير فى ظاهر الأحداث ولكن جوهر الحدث  
يحتاج إلى كشف البعد الرمزي الخاص بهذه الصور . العلاقات الباطنية غير  
الواعية بين ابراهيم وميمى صورت بطرق أساسية من بينها الرمز . حينما  
نقابل الصورة الأولى الخاصة بانثقاب العجلة نحار قليلا فى المعنى ثم نمضى  
تسوقنا الرغبة فى تعرف ما صار إليه الحدث ، وحيفئذ نجد أن بعض الصور  
أوضح من بعض . بعضها يكشف عن الجنس بسهولة ، ولذلك نعاود النظر  
فى أمر بقية الصور وترابطها . البطيخة الحمراء مثلا قريبة من فكرة الجنس  
أو المرأة . وهنا نجد موقف ركاب الذهبية أوضح . العلاقات الجنسية  
هى سبب التوتر الناشئ بين الأفراد فى المجتمع . وكفاية الجنس أبلغ  
من أية كفاية أخرى مادية ، أو هى أهم بواشئ الحسد ، وهكذا نستطيع  
أن نأخذ فى هذا الفرض فنجد فكرة المكبت تلعب دورا كبيرا  
فى تفهم صورة انثقاب العجلة وما صاحبها من تنافر وقى بين ابراهيم  
وميمى . ويعود هذا المكبت فيتمثل بطريقة أخرى فى موقف ابراهيم من  
الزورق وحوله المجدافان «وغيمنت الدنيا فى عينيه» ، وكذلك الجواد ووقع  
حوافره فى أرض صلبة .

ونصبح فى مثل هذا العمل إزاء مستويين من المعنى أحدهما الرغبة  
المستمرة فى التجربة العقلية وحب التأمل والملاحظة . والمستوى الثانى  
هو ما يمكن أن نقرأه بواسطة تأويل الصور السابقة وما يشبهها على  
الخصوص . يستطيع القارئ أن يفرق بين هذين المستويين ، وأن يجمع

بينهما ، فيقول - مثلاً - إن دوافع الجنس تحتاج إلى إشباع أو ضرب من التسمي : وقد تسمي إبراهيم الكاتب ، في القصة ، بتغذية شعوره بتفوقه العقلي وتأملاته التي تستوقف نظر صديقاته .

الرمز فكرة متعددة المظاهر ، طوراً تستوقفنا دلالات الصور على هذا النحو ، وطوراً تستوقفنا القوة الناشئة عن العمل الفني من حيث هو كل . ولننظر في مثل آخر بعنوان في سبيل كتاب (٤) من خيوط العنكبوت :

قال المازني إن الدكتور زكي مبارك أهدى إليه كتاب النثر الفني فبعث به إلى التجليد وذهب ليحضره . وهنا تبدأ قصة مغامرات مسلية تشغل ما يزيد على عشر صفحات : زلت قدمه في الطين ، وأمطره بعض السكان بما بقي في السلطانية من مرق الفول النابت . وكان الطريق ضيقاً . صده جدار وألقاه في أحضان جدار آخر ، ورمى به هذا على صدر رجل : فاكر نفسك ايه . سكران حضرتك ؟ ثم لم يكده يقطع ثلاثة أمتار حتى صك ظهره حجير ، فالتفت إلى الولد الذي ضربه ليؤدبه . وتعقبه شاب : عمل إيه الولد حتى تضربه ؟ واختفى المازني في بيت خوفاً من سفه هذا الشاب ، ودخل صاحبه فدجبه من جرأة هذا اللص الذي قعد يدخل سيجارة . وعرف صاحب الدار أن شاباً يتعقب المازني بعد أن قذف النافذة بحجر . وهكذا تنتهي القصة ، واشترى المازني طربوشاً بعد الذي فقده ونشئ « النثر الفني » . مثل هذه القصة ليست ذات بدء ووسط ونهاية ولكن أجزاءها تتضام لتكون معنى أو رمزاً . إن أي تعريف للحدث لا يعنى بفكرة الرمز يعتبر إخلالاً بالفن وتقصيراً في كشف قيمة مثل هذا العمل الذي يبدو في ظاهره طرائف مسلية . من الجائز أن تكون هذه المغامرة كلها ضرباً من السخرية بفكرة البطل ، ومن الجائز أن تكون هذه المغامرات تعبيراً عن « الجدل » أو انطباعات خاصة فكاهياً

عن المرحوم الدكتور زكي مبارك ومناقشاته من أجل إثبات نظريته في النثر الفني في العصر الجاهلي .

والمهم هو أن الرمز يحتاج إلى هذه التفصيلات الكثيرة التي لا نستطيع إيرادها . والقارىء حين يجد المعنى الرمزي لا يستغنى به عن القصة أو العمل الفني . كل ما في القصة يعتبر إعطاء أو إثراء ضرورياً . وبعبارة أخرى إن الفنان لا يقصد إلى معنى يخفيه ثم يحاول أن يعبر بطريقة أخرى تنوب عنه . فإذا وجدنا المعنى المقصود استغنياً به عن العمل نفسه . إن الرموز لا تصنع بهذه الطريقة . إننا لا نريد أ من وراء ب ، وبذلك تفقد أهمية . إن القارىء إذن لا يسعه في التعبير الرمزي الناضج أن يلتفت إلى أ ويتجاهل ب . مثل هذا التجاهل ممكن إذا كنا بصدد حيلة أو براءة في الإخفاء والتكنية . وهناك فرق واسع بين خلق معنى وضرب من الإخفاء . لا بد لنا - إذن - من مراجعة معنى الرمز من خلال هذه التفرقة . فالتداخل الوثيق بين أ ، ب لا غنى عنه . وبعبارة أخرى إن المستوى الحرفي أو الظاهر لا يسخر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى آخر . المعنى الثانى ينمو نمواً باطنياً من المعنى الأول . ونستطيع أن نلخص الموقف فنقول إن عملية تكوين المعنى أو الرمز ليست هي عملية الإنابة . يجب أن نشعر أن المستوى الأول هام وضرورى وأنه أحسن طريقة للتعبير عن المستوى الثانى . والعقل يعكف على هذا المستوى الأول إذا هو أراد أن يتمثل كل ما سواه . ولذلك يجب أن يتعانق المعنيان .

ويصح الآن أن ننتقل إلى قصيدة من أجل توضيح هذه الملاحظات :

طفلنا الأول قد عاد إلينا (٥) .

بعد أن تاه عن البيت سنيماً

جاء خجلان . حياء وحزيناً

فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبين  
وتعرفنا عليه

وبكى لما بكينا في يديه

وارتمى بين ذراعينا ، وأغنى مطمئنا ، وغفونا

وتكسرنا على عينيه ظلا

وتهدجنا على مبسمه المزموم أنفاسا نديات ، وطلا

واستدرنا حوله

شفقا أسمر من حول هلال نائم في قلبنا .

كان طفلا عندما فر عن البيت وولى

منذ سنين عشرة ذات مساء . . كان طفلا

وافتقدناه ، وناديناه في أحلامنا

وانتظرنا خطوه المخضر في كل ربيع

وشكونا جرحه خلا لنا

وتسلمينا بكأس مرة من ياسنا

وتناسيناه إلا رعدة تجتاحنا أول أيام الربيع

عندما نشعر بالشوق إلى طفل وديع

عندما تلقى بنا وحدتنا في وهمنا

عندما يعصر قلبينا ضنى مر ، وجوع للفرح

لائب يسأل عن فرحتنا

نعمت بين الليالي ليلة عاد إلينا في دجاها

وتعرفنا عليه



وبكى لما بكينا ذلنا عشر سنين فى يديه

ذلنا عشر سنين ، شبيت منا الجباها

جعلت منا عبيدا للأسى

وهو ما زال صغيرا ، وإلها

نحن لم ننس ، ولكن طويل الجرح يغرى بالتناسى

عندما يخلع صيف ثوبه بعد شتاء مكفهر الوجه قاسى

وعلى عقبيهما يأتى خريف مجذب دون نداوة

وتعزى كفه العالم من كل بهاء وحلاوة

عندما ينقلب التذكار عبثا وعذابا وقصورا

وبكاء أخرس النبرة وحشيا ضميرا

عندما يلجئنا الحزن إلى بطن جدار

ليسفى فوقنا مثل تراب الموت زهرة

زهرة ميتة طال عليها الاحتضار

لا نرى إلا التناهى مهربا من موتنا

موتنا القادم فى ضوء النهار .

فإذا قرأت هذه القصيدة فعليك أن تتناسى أن للشاعر قصيدة أخرى ، عنوانها طفل وهى تدور على فكرة الحب الضائع . وبعبارة ثانية يجب أن يفرغ القارئ تماما للقصيدة التى تواجهه الآن حتى يستطيع أن يعيش من أجلها وقتا كافيا . وحينئذ نرى أن كثيرا من تفصيلات القصيدة قد يسلم لمعنى الطفل الضال العائد ، وأن من الصعب أن نتجاهل قوة المعنى الحرفى فى الدلالة . أى أن لعب الشاعر على المستويين يستمر طويلا

فى القصيدة : البيت خال من الطفل وقد غاب عشر سنين ثم عاد حيميا .  
والطفل العائد هنا صغير وإله : وقد ظل غائبا مدة طويلة ثم عاد طفلا  
كذلك . هذا الصغير الإله قد يستقيم بطريقة ما على المستوى الأول .  
ولكنه ذو دلالة هامة على المستوى الثانى من المعنى . ذلك أن مفهوم الحب  
مركب لا بسيط ، وهو ينطوى على أبعاد نفسية متعددة ومتوازنة .  
والسمة العامة له هى البهجة بالحياة لذاتها وممارستها بروح الطفل النقي البرى .  
الصغير الإله رمز يستوعب الأحياء بطريقة خالية من السيطرة أو التحكم  
أو الشعور بالسيادة ، يحتضنهم كما يحتضن الأب أطفاله . الحب إذن  
ينقصه فى كثير من المفاهيم المتداولة أحد طرفى هذا التناقض . طورا  
يخلص لمعنى الصغير وطورا يخلص لمعنى من معانى الإله . وقد غاب الطفل  
عشر سنين وهى مدة تكفى لإضاجه وليكون فى عرف المصرى من نسميه  
باسم العريس ، وهو لقب يدل على أن ابن عشر سنين قد كمت فيه قوة  
كبيرة . والعشرة على كىل حال من الأعداد المقدسة . ولكن نمو هذا  
الطفل الذى غاب لم يحل دون أن يعود طفلا ، أى أن النمو لا يعنى التغلب  
على معنى الطفولة وكبت كل جوانبها .

هذا الطفل الصغير الإله ليس يعنى مجرد الحب ، ولكنه يعنى فكرة  
الإنسان أيضاً . إن الشاعر لم يتركنا حيارى تماماً . لقد تلبس الأبوان  
طفلهما بكف تنبض فيها عروق الرعشة الأولى . الإنسان إذن يبحث عن  
نفسه حين يبحث عن جانب الحب ، وهو لا يعرف الحب أو نفسه بطريقة  
المنطق والاستدلال ولكن يعرفها بطريقة الحدس والشوق والمكابدة .  
وهو موقن بأصالة وجوده وإمكان إثراء هذا الوجود .

مفهوم الحب أو معرفة الذات فى هذه القصيدة يأخذ كثيرا من  
تفصيلات المعنى الأول . لقد ظل الأبوان أو لنقل ظل الإنسان الذى  
يظن أنه ناضج منتج للحياة عبدا للأسى ؛ فالإنسان يظل عبدا للشعور

الآليم بالانفصال حتى يجد نفسه ولا يجدها إلا في الحب والاتصال .  
فالإنسان يعيش في وسط طبيعة قاسية : وسط الشتاء المكفهر ، والخريف  
المجذب ، والصيف العارى . كل هذه رموز الانفصال . ولا بد إذن من  
أن يجد الربيع أو حب الحياة . ولكن الحب المقترن بالربيع لم يكن وحيد  
الصورة على أقلام الشعراء . لقد أطلت منه كثيراً البهجة بالجنس خاصة .  
ولكن الطفل الوديع في هذه القصيدة عبارة ليس من السهل التجاوز عنها .  
الوداعة هنا قد تعنى البراءة من الآسى ، وعبادة الأحزان فكرة شغلت  
غير قليل من الشعراء المعاصرين كما شغلهم البحث عن مفهوم ناضج للحب  
يثقف الشعور الدينى والاجتماعى والفهم بوجه عام . والذى يغنيننا الآن  
خاصة ، ونحن بصدد الدراسة العملية لفكرة الرمز ، أن الطفل العائد  
هنا هو المنقذ الوحيد من الآسى الغامض الممكنون . هذا الآسى ما هو ؟  
وما مصدره ؟ هل هو شعور بالكراهة أو الانفصال يشغل كاهل الإنسان ؟  
هل يعنى الشاعر أن ما عدا منهج الحب فى التعرف على طبيعة الإنسان  
لا يمكن أن ينتهى إلى سلام مع النفس ومع الآخرين ومع الطبيعة ومع الله .  
والمهم هو أن من الصعب أن يحتفظ المرء بهذا الحب . الإنسان معرض  
باستمرار لعوامل النسيان ؛ فالجرح غائر طويل العمر ، وقد ألفه المرء  
كما يالف كل ألم ويسمو عن كل نقص . ولكن علينا أن نقاوم ذلك .  
وقد شاء صلاح أن ينسق بين المستويين تنسيقاً خاصاً لا يخلو من التنافس  
أو ما يشبهه . وذلك واضح - بوجه خاص - فى الجزء الأخير من  
القصيدة حين يستبين لنا أن أمر الطفل رمزى معقد ، وأن شيئاً وراء  
المستوى الحر فى قد شغل الشاعر منذ البدء ، يستبين لنا أن الحب هو النجاة  
الوحيدة من الشعور بالتذكار أو الماضى . الماضى ينسلخ منا بقوة ما لم نجد  
الطفل أو الحب أو الصلة . يصبح الماضى شيئاً آخر لا علاقة له بالعبء  
والقصور والعذاب . ويفقد التغير كل المشاعر المرهقة التى تنجم عن

الانفصال بين الإنسان والأشياء . ولا شيء أوضح في شعر صلاح عامية من الطفل والأم والأب .

الحب الذى يتحدث عنه الشاعر لا يخلو من التوتر . ولكنه يخلو من البكاء الضريع ، . إن لدينا تفرقة بين أحزان المنفصلين الفاقدين وتوتر الواجدين المتصلين . المرء محتاج إلى مبدأ الاتصال . فإذا وجدته فليس يعنى ذلك أنه خلاص من الشعور بالذات المختلفة عن الآخرين ، وإنما يخلص من الشعور بالذلة أو القهر . إن عملية الحب عملية نامية والمرء يتطلع إليها على الدوام — فى بهجة ومحبة وإحساس بصير بالذات . إن الصورة المقابلة لمفهوم عودة الطفل هى — فيما أعتقد — صورة الحزين وراء جدار يسفو زهرة ميمية محتضرة . هذه صورة الحب الزائف الذى يظل يختلط بعنصر الخوف من الجدار . الجدار الذى يخافه المرء ويأجأ إليه ليحتوى منه به . وما يتساقط عليه فى ظل هذا الخوف هو الشعور بالموت أو التفكك . الحب يحفظ على الإنسان شعوره بالوحدة الطبيعية .

وفى آخر القصيدة يخيل إلينا أن المحبة التى أرشكت أن تتحقق أفلتت من بين أيدينا . المحبة لا توجد مرة واحدة ، وإنما تبزغ وتغيب كالنجوم . والمرء يظل دائماً باحثاً عنها فإذا وجدها غفاً أو استراح . والإنسان ظل لهذا الحب أو أنفاس وندى على وجهه . نحن البشر من خلق هذا الرمز ؛ يجب أن نكون كالشفق الأسمر من حول الهلال . إن شعوراً كامناً فى أنفسنا يجب أن يستيقظ . نحن غرباء ما لم نجد أنفسنا فى الحب والصلة . نحن صغار ما لم نجد هذا الصغير الإله ، ما لم نجد الحب الذى يعلو بنا على التناقض . كل هذه التفصيلات إنما نشأت عن المزاوجة بين مستويات التعبير وتعاونها وظهور فكرة الرمز مرة واختفائها مرة أخرى . الشاعر يريد أن يتحدث عن أفكار لا تنال بغير هذا الطريق ،

وهو حريص على ألا يقرر شيئاً منطقياً بحثاً عن المحبة وصلتها بالمعرفة .  
ومن أجل ذلك يلجأ إلى طريقة خاصة أوضح جانب فيها هو الانتفاع  
بفكرة العائد أو قراءة المعنى الكامن فيها .

العلاقة بين الرمز والمرموز إليه إذن ليست علاقة خارجية أو بسيطة ،  
وليس من السهل استيعابها في مقولة محددة تماماً . والتعميم مطية الزلل .  
ولكن أحب أنؤكد فكرة الإظهار والإخفاء المتلاحمين اللذين أشار  
إليهما كارليل . ففي الرمز توجد صلة غريبة معقدة بين المشابهة والمغايرة ،  
أولا يغيب مستوى من المعنى في مستوى آخر تماماً . ولعل أوفق حين  
أقرأ معك قصيدة أخيرة لصالح أيضاً :

لترتفع ، لترتفع يا أيها المجيد<sup>(٦)</sup>  
يا أجمل الأشياء في عيني ، أنت يا خفاق  
يا أيها العظيم ، يا محبوب ، يا رفيع ، يا مهيب  
يا كل شيء كان في الحياة أو يكون  
يا علمي ، يا علم الحرية  
فداء تلك اللحظة المجيدة الثرية  
مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف  
كي يجعلوا قلوبهم تلا من التراب  
يقوم فوقه العلم  
ليفتلوا عروقهم سارية مجيدة  
يزين فرعها العلم  
لينسجوا أيامهم ديباجة خضراء

ترف في الهواء

كوجهك النميل . يا علم .

ومن بياض المقلتين حين تشخصان للسماء

تستمطران في ليالى اليأس بسمة الرجاء

هلالك الوسيم . . يا علم

فلتر تفع يا أشرف الأشياء

أفديك صاعداً إلى العلاء

كطائر من الجنان ينقر السحاب وال أجواء

برقة نبيلة من ذلك الجناح

هز قلبنا الحنين . . . يا علم

في سحبة صغيرة من طرفك المعقود

يموج حبنا العميق . . . يا علم

لقد ملأكتنا بوجهك النميل

ورقة الوشاح

وخفقك النميل

ورقة الجناح

وما اكتبونا في سبيل أن ترف يا علم

ليسترح على وساد الشمس خدك الرقيق

إلى الأبد

لتضحك السماء لك

مصحابة سخية تظلك

والقمر الزاهى يقبلك  
والشفق المخضوب بالدماء يغسلك  
لتحترق على المدى جسومنا  
لكى تنير أنت  
تغوص فى جوف الثرى عظامنا  
لنستطيل فى قلب السما ساريتك  
وترتفع  
وما نزال ترتفع  
يا أشرف الأشياء .

من المعروف أن العلم ليس مجرد علامة — فالعلاقة فى العلامة علاقة خارجية ، ولكن العلم رمز يرتبط بفكرة الوطن ارتباطاً داخلياً وبأخذ نصيباً واضحاً من قوة الأمة التى يمثلها وكرامتها . ولكن الشاعر يجعل العلم فى القصيدة عبارة عن التقاء مستويين اثنين من المعنى . العلم — كما قلنا — يشارك فى المعنى الذى تتمتع به الأمة ولكنه فى حدود القصيدة أصبح ذا وجود متميز إلى حد ما . وكأن القارىء أو الشاعر يتجه إلى شيئين اثنين . العلم يعبر عن محبتنا للوطن ولكن العلم أيضاً كائن نبيل نستغرق فى تأمله لحظات . وبعبارة أخرى إن وعينا لتعبير العلم عن الوطن يختلط أيضاً بما نعبه فى القصيدة من استقلال العلم استقلالاً مؤقتاً . مرة نرى الوطن والعلم شيئاً واحداً ومرة يلفتنا العلم إلى ذاته . ولولا ذلك لما استطعنا أن نفهم كل ما فى القصيدة من تركيب أو ثراء . إن العلم والوطن يندجان مرة وينمو العلم فى القصيدة نمواً متصلاً حتى يصح أن ينزع إلى ما يشبه التفرد بنفسه . وقيمة القصيدة لا تنفصل — بوجه خاص — عن هذه

النقطة الأخيرة . والآن لا معدى لنا عن أن نحمل - ما استطعنا - بعض  
جوانب القصيدة لعلها تفصح عما نقصد إليه :

استعان الشاعر بالإحساس الدينى ، فأول خطاب للعلم يأخذ صورة  
الصلاة والدعاء والشعور بأن العلم ليس حقيقة جزئية تتعلق بزمن معين  
بل هو حقيقة كلية تسرى فى الزمن كله . هذا الشعور الدينى يتغلغل  
فى أرجاء القصيدة ؛ فقد جعل الشاعر التضحية بالنفس قربانا لهذا العلم  
( الإله ) . مضوا إلى السكون تعبیر يجعل الموت أعمق لحظات الحياة بالنسبة  
لمن يفتدى وطنه فضلا على العابد . ظل الشاعر يواجه هذا العلم كما يواجه  
العابد صورة أو أيقونة . والعابد يعرف أنه جزء من المعبود ولكنه  
يعرف أيضا أنه متميز منه . ومن أجل ذلك كنت حريصا على أن أقول  
الشعور الدينى لا الشعور الصوفى . وكل ما فى القصيدة مناجاة عبادة على  
هذا النحو ، ولكنها عبادة تقوم على فكرة المحبة التى أشرنا إليها من قبل .  
وبعبارة أخرى تلاحظ أن أهل الوطن يمضون إلى النار التى توقد من أجل  
تحيمة المعبود . والنار يتخلف عنها تلال من تراب . هذه التلال ليست هى  
أنقاض الموتى بل هى أقرب إلى عملية بناء الحياة ذاتها من أجل أن يقوم  
فوقها العلم أو المعبد المقدس الذى يقام عادة على جزء مرتفع من الأرض .  
القصيدة مليئة - كما قلنا - بكل شعائر العبادة كمحبة نشيطة حافلة أحيانا  
بأنواع العذاب . وبعبارة أخرى يصبح الموت فرضا محبوبا من أجل إرضاء  
( المعبود ) ، وذلك لأن الناس يعلمون أنهم يشاركون فى حياته ، فالموت  
فى القصيدة يأخذ شكل العودة إلى هذا المعبود والرجوع إليه أو شكل إعادة  
تكوينه من جديد ، فالعبادة فى القصيدة ذات طابع مزدوج : مرة يوجد  
المعبود بمعزل عن عابديه . ومرة يمارس الشعور بالموت كنوع من الشعور  
الدينى الخلاق ، وعلى هذا تفهم الديباجة الخضراء والعروق والسارية .  
وقد أدخل الشاعر اسما آخر للمعبود هو النيل وهو اسم طارىء ، ولكنه



استعمل استعمالاً متكرراً في القصيدة . وعبر به في داخل هذا الإطار عن طائفة من المشاعر التي تلتقي عند فكرة التقارب والتباعد أو الوحدة والثنائية .

وظل الشاعر يعبر عن محبة العلم كعبادة أو عملية نامية مستمرة ، فالعلم يرف جناحه دائماً ، ويصعد إلى العلا ، ويتغذى بإزالة الحجب ، وينخف الفرق بين العابد والمعبود ، ويتاح للإنسان أن يرى في نفسه إمكانيات روحية عبر الحياة الضيقة وبخاصة حين يلم الشاعر بما يسميه النقر في السحاب والأجواء . هذا النقر تعبير عن الوداد . ولكنه ود مصحوب بمكشف مستمر ومحاولة للصعود والبلوغ .

ومن الواضح أن هذه العبادة التي تكون المحبة لبابها لا تنفصل عن التأمل الجمالي للمعبود . لوجهه الجميل . ورقة الوشاح . وخفقه النبل . فالعابد يرى وجهه معبوده ولكنه يعلم أنه مخفوف بالأسرار الكامنة . هذا المعبود المقدس الغامض يصور بصورة متعالية وكامنة ، صورة ساكنة ومتحركة . فالمعبود لا يخضع لنظام المنطق المألوف .

كذلك الإنسان في القصيدة موقفه مزدوج . الإنسان يخلق العلم كرمز والعلم يخلق الإنسان . في الجزء الثاني من القصيدة يدعو الشاعر للعلم دعاء متميزاً من دعاء الأول فيقول :

ليسترح على وساد الشمس خدك الرقيق

إلى الأبد

لتضحك السماء لك .

سحابة تظلملك .

والقمر الزاهي يقبلك .

حينئذ يصبح العلم آخذا للحياة لا واهبا لها فحسب . لقد صنعه الإنسان بمثل ما صنع هو حياة الإنسان . هاهو الإنسان يعبد خالق الرمز ويرى أنه لابد أن يعكف على وعيه . وهذا الوعي يأخذ صورة فعل نشيط في هذا الشعر . ولكنه وعى أو فعل كوني ، فالذى يصنع رمز العلم يدرك أنه محتاج إلى إدماجه في عالم أوسع من السماء والسحب والقمر ، حتى يستمد كل منابع الحياة الإنسانية من مصدر أعلى يرعى فكر الإنسان .

كل هذه الملاحظات تعنى شيئا واحدا هو أن ما يبرز الشاعر يؤدي دورا مزدوجا ؛ فهو يلفت إلى حقيقة أخرى متميزة ولكنه في الوقت نفسه يلفت إلى ذاته . وهكذا نلاحظ أننا لاندج الرمز والمرموز إليه . لاندج العلم والوطن في القصيدة الناضجة . المعنى يتسع لشيء آخر وراءه ، ولكنه يظهر في الوقت نفسه وكأنه يحجب هذا الشيء الآخر الذي لم يصرح به . وهذا كله من الممكن أن يعبر عنه بعبارة أخرى فنقول إن الرمز في الفن يختلف عن الرمز الصوفي . ففي الرمز الصوفي نلاحظ هذا الاندماج بين العالم والمعلوم . وفي الرمز المنطقي نجد التمييز تاما بين الرمز اللغوي ومفهومه المشار إليه . وليس هناك أدنى شبهة بين الرمز ٢ وفكرة الاثنينية . أما في حالة التفكير الاستطائقي فأن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه شديدة التعقيد . هناك على النقيض ضرب من الشبه والتسوية يتخللها ضرب من الاختلاف أو التنوع . وقارىء القصيدة كثيرا ما يلاحظ ظهور أحد المستويين مرة واختفاء مرة ، ويرى أن المعنى ينتج عن التشابك بين الظهور والختفاء .

## المراجع

- (١) إبراهيم المازني : إبراهيم الثاني ص ٢٨
- (٢) المرجع نفسه ص ٤٢
- (٣) المرجع نفسه ص ٤٥
- (٤) إبراهيم المازني : خيوط العنكبوت ص ٤١٢
- (٥) صلاح عبدالصبور : أقول لكم ص ٦٧
- (٦) صلاح عبدالصبور : الناس في بلادى ص ٤٢

## الفصل الثامن

### الأسطورة والشعر

- ١ -

إن ما يميز اللغة ذات الأعماق من اللغة ذات البعد الواحد هو حيوية الخيال الذى يشترك فى تكوينها . وقد لقي الخيال منذ أيام كانت تغييراً كبيراً فى مفهومه . لم يعد ضرباً بسيطاً من اللعب أو تعفناً فى الإحساس كما يذهب هوبز ، أو تعليقاً على عالم أعطيه المرء من قبل ، تعليقاً لا يركن إليه . نجما الخيال على يد كانت من هذين الوهمين ، وأصبح عنصراً يساهم مساهمة أصيلة فى تكوين هذا العالم . وجاء كولردج فاستعمل مصطلحات خاصة به ، وجدد مذهب كانت ووثقه ، ودعا هو الآخر إلى أن العقل أكبر من أن يكون ناظراً إلى أشياء سابقة . العقل يكون إلى حد كبير العالم الذى نعرفه .

إن إدراك ما نسميه الشجرة ممكن لأن العقل - بنشاطه - يدمج الإحساسات العابرة فى كمال ذى معنى قابل للمعرفة . إن الطائر والكلب وأنا - كل مناله علاقة خاصة بالشجرة . وكل منا يستجيب لها بطريقة متميزة . كل منا يدركها ويعرفها بطريقة قد تكون ، إلى حد كبير ، مغلقة منيعة لا ينفذ إليها الآخرون . وسمى كانت عملية الإدراك الخلاق هذه - الوحدة الإعلائية للترابط الحسى . ونماها كولردج باسم « الخيال الأولى » . كذلك قال كولردج إن هناك مستوى ثانياً للنشاط الخيالى أو العقلى ، ويعنى بذلك الأنواع التخيلية التى يحتاج إليها خلق الشعر ،

وتعتبر استمرارا وانعكاسا لهذه القوة الحية التي توجد في كل إدراك إنسانى . فالخيال الثانى يكرر عمليات الخلق الأبدية التي تنطوى عليها إمكانيات الإنسان اللانهائية . والمتأمل في هذه الفقرة بدقة يرى ما يمكن أن ينبثق عنه من اعتبار الفن واقعا متعاليا . وهى الفلسفة التي اعتنقها النقاد الجدد ، وقال بها من قبل كانت وكولردج . ولكن هذا الواقع المتعالى يأخذ صوراً عديدة لأصورة واحدة . من هذه الصور وصف كولردج المشهور حيث يقول إن الخيال قوة تتركب الأشياء المتفرقة ، ومن المعلوم الآن بعد أن قرأنا معاً الفصل السابق أن النقاد الجدد أولوا هذه الطريقة عناية كبرى . وواضح أنهم رأوا أن هذا النشاط المركب هو أقرب سبيل وأوضحه من أجل الدفاع عن الشعر أمام المعرفة البشرية المتزايدة في سائر المجالات . وكما يكون لكل اتجاه رد فعل فقد هاجم بعض الباحثين هذا التصور المفضل للشعر . وقد ذهب رتشاردز نفسه إلى أن الشعر لا يمكن أن يستوعبه مفهوم واحد . وإذا نحن قرأنا كثيراً من الشعر القديم خاصة وجدنا الشعراء لا ينجحون في معرفة الأشياء هذا النهج ؛ فطريقة التركيب والإدماج ليست هى الطريقة الوحيدة في اللقاء بين الإنسان والعالم الخارجى .

إن قوة الخيال فيما يقول هويلريت ربما لا تكون من باب ربط العناصر المتباعدة أو المتنوعة وتقريبها وإدماجها ؛ فهى قد تتخذ مظاهر أخرى . وحيوية العقل أو إلهاماته وإضافاته ذات قوالب متنوعة ، فقد تكون أقرب إلى تقوية التجربة التلقائية ذاتها من أجل أن يدرك الفنان الجانب الفردى أو الخاص . وهذا الإدراك يحتاج فحسب إلى ضرب من الانحناء نحو الأشياء ، إذا جازت هذه الاستعارة . الفنان لا يدرك

الأشياء جمادات أو غائبة أو متميزة أو محايدة . ولذلك نجد النظرة الاستاطيقية مبنية على ضرب من التناقض في جوهرها . ومهما يكن فالشاعر قد يكون مشغولا بإبراز هذه المواجهة الفردية في صورة قوية نافذة .

- ٢ -

وهناك ضروب أخرى من النشاط الخيالى . هناك ما يسميه بعض الباحثين باسم تكوين المسافة التخيلية . فالعلاقة بينى وبينك قد يشوبها مسافة ضيقة أو واسعة . ولكن المسافة الصحيحة فيما يقولون هى العامل الأول فى تكوين أسلوب الحياة وأسلوب الفن . وليس المقصود هنا مجرد المسافة المكانية التى يحتاج إليها الرسام أو المسافة الزمنية التى تحدث عنها أرسطو حين قال إن المأساة يقوى تأثيرها إذا هى قامت على حوادث قديمة (١) . هناك ضرب آخر من المسافة حين نحاول أن ندرك الأشياء على بعد مناسب من أجل أن تظهر موضوعيتها . فالقرب الشديد كالبعد الشديد لا يمكن من رؤية الأبعاد المختلفة بوضوح وتميز . ولكن هذا كله لاينفى الحاجة إلى المرونة فى تقدير النماذج ، فى المراثى وإحياء البطولات يميز الشخص المتحدث عنه تمييزاً ملحوظاً من الأشخاص العاديين ، وينقى من كثير من الارتباطات العادية . وتعتبر هذه الطريقة هى المثلى فى مثل هذه الظروف . كما نلاحظ أن مدى المسافة يختلف باختلاف الاتجاهات الفنية نفسها . وقد بولغ ، فى الفن الحديث ، فى إظهار المسافة البعيدة الرائعة هذه ، واعتبر تفكيك الظاهرة من كثير من ارتباطاتها ذا صلة وثيقة بخلق إدراك من نوع جديد حتى أصبحت كلمة الصورة باعتبارها تشير إلى شئ خارجى لامعنى واضح لها . كذلك يمكن أن نمضى فى تتبع بعض الفروق الأخرى الخاصة بالاتجاهات الفنية : فالشاعر

الكلاسيكي فيما يقال لا ينسى أنه مشدود إلى الأرض . ولكن الإنسان يعيش دائماً بين أطراف ، ونحن نريد الآن على الخصوص أن تحتفظ مدركاتنا بأبعادها ؛ فالذى يرى طرفاً واحداً لا يرى كل شيء بل لا يرى هذا الطرف الواحد على حقيقته . ولكن من الممكن أن نرى عدة أطراف وأن نجمع بين مدركات مختلفة دون أن يكون المظهر العام للنشاط الذهن هو مظهر الإدماج والتوازن بين العناصر الواضحة الاختلاف . ولكن عصر ولكن مدرسة إذن إدراكها الخاص للبعد الاستطائقي والمواجهة والرؤية الفردية .

ومن وسائل الإدراك الخيالي الاستعارة . والشعر كله مليء بالاستعارات . والاستعارة تعبر عن ملاحظات متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر ، تعبر بوساطة إدراك مفاجيء لعلاقات موضوعية . وهي تتميز في الشعر عنها في البلاغة والخطابة حيث تقوم على تشابه بسيط أو معرفة منطقية واضحة . كذلك يميز النقاد بين التعبيرات التي تقوم الربط فيها على التحليل والمقارنة المحتفى بها والتعبيرات التي تقوم على الإدراك الحسى المثير لعلاقات موضوعية . وقد اتخذ النقاد الجدد من موضوع الاستعارة مجالا لشرح وجهة نظرهم في الموقف الدرامى والعناصر غير المتجانسة والتغاير بين الأشياء . ولكن التوافق والتناسب القلبي قد يكون هو الطريقة البارزة على نحو ما أشرنا من قبل . ومن الضروري أن نلاحظ إلى جانب عدم التجانس ما بذله الفنانون دائماً من أجل الاستمتاع بإدراك التجانس في وسط عالم مليء بالاختلاط والتضاد والمباغلة (٢) .

والآن ننتقل إلى مظهر آخر من مظاهر المعنى في الشعر ونعنى به التفسير الأسطوري . والأسطورة كانت تعتبر في رأى بعض الباحثين ضرباً من المرض العقلي نشأ عن عجز الإنسان عن التعبير عن الأفكار المجردة بغير طريق الاستعارة<sup>(٣)</sup> ، فالأسطورة عندهم ظل قائم تلقىه اللغة على الفكرة . قالوا وإن تخطى هذه الظاهرة المرضية حتى تصبح اللغة مطابقة للفكر بدقة . ولن يكون ذلك أبداً . كذلك نظر فرويد إلى الأسطورة في ضوء الأمراض العصائية والتعبير عن الرغبات المكبوتة ، ونقل الدافع النفسى من موضوعه الأسمى إلى موضوع ظاهرى ، أو من ظروفه إلى ظروف يبدو غريباً فيها<sup>(٤)</sup> .

وهذان الرأيان يتفقان فيما بينهما على شيء حاربه مفكرون كثيرون منهم العالم النفسانى والفيلسوف والناقد والباحث فى الأنثروبولوجيا ، والواقع أن تغير النظرة إلى الأسطورة يرجع على الخصوص إلى باحثين اثنين هما كارل يونج وارنست كاسير . يعتقد يونج أن اللاوعى يؤدى وظيفة تركيب خلاقة ، وأن الأساطير كخيالات الليل والنهار ليست مجرد اضطراب نفسانى ، بل هى تنظيم ينطوى على الأقل من حيث المبدأ على الذكاء والقصد . وبهذا حدثت الثورة الكبرى فى تغير مفهوم الأساطير ، وانتقلت من عالم الانحراف إلى وسائل الخبرة والمعرفة ، ولم يعد ينظر إليها على أنها مجرد تطهير ، كما كان يقول فرويد ، فهى حافلة بإشارات إلى اتجاهات جديدة ووسائل تكيف قد تتخذها الذات الفاحصة الواعية .

وقد تأكد معنى المعرفة فى الأساطير أيضاً على يد كاسير ، قال كاسير إن اللغة والأسطورة ولدتا من أب واحد هو التكوين الرمضى



أو تركيز التجربة الحسية البسيطة وإعلاؤها<sup>(٥)</sup> . وقد كانت هذه الملاحظة هي نقطة انطلاق أخرى مضادة في بحث عالم الأساطير ، قال كاسيرر ومن ورائه سوزان لنجر إن الأسطورة هي الوجه الأول أو البدائي للتفكير في الميتافيزيقا . الأسطورة هي التجسيد الأول للأفكار الكلية<sup>(٦)</sup> . وقضيا على رأى فرويد وهوار اللذين زعما أن جانباً هاماً من حياة الإنسان البدائي والمتمددين ضرب من الانحراف الذي لا يمكن من رؤية الأشياء على حقيقتها . الأسطورة على العكس أحد أنواع المعرفة الرمزية .

وتولت سوزان لنجر تفصيل هذه المعرفة الرمزية ، وفرت بينها وبين قصص الجان . والتفرقة بينهما شائقة ومفيدة ، فالقصص الأخير يسيطر عليه اللامسؤولية ، ويلعب فيه الوهم الصريح أكبر دور ، والغرض منه إشباع الرغبات التي حرمانا ، وأبطال السحر والجان ، ذكورا وإناثا ، يتمتعون بمكانة عالية من الثراء أو الجمال الخ ، ولكنهم مع ذلك مجرد أفراد . أميرهم هو أمير ما . والاميرة أميرة ما محبوبة . والغرض من القصة هو إرضائنا وإشباع مطالبنا . ولكن هذا الإشباع ليس أخلاقياً على الدوام ، بمعنى أن بطولة البطل قد تكون مجرد حظ ، وقد تكون بطولة مكر وخبيث . والفكرة التي تستبطن هذه الحكايات - عامة - هي نصرة إنسان بائس أو سيء الحظ على من هم أكبر منه وأرقى سواء أكان هؤلاء ملوكا أو جنياث خبيثات أو حيوانا قوياً أو إخوة أكبر سناً . وفي عبارة مختصرة تعتبر قصص الجان أو قصص الحور هذه صورة من تفكير إنسان راغب في شيء<sup>(٧)</sup> .

أما الأسطورة ، سواء أكانت موضع اعتقاد حرقى أم لم تكن ، فإنها تتناول مجرد واضح من حيث هي حقيقة تاريخية ، أو من حيث هي صدق صوفي ، وفكرتها الأساسية ذات طابع مأسوى . أى أن الأسطورة

ليست ذات طابع متفائل بكمال البشر ، ولا تتعاق بهذا المستوى الوهمي للكمال ، والشخص فيها يندمج بعضها مع بعض لتكون شخصيات ثابتة فوق المستوى الطبيعي ، فـشخصان إلهيان مثلاً يولدان مولداً معجزاً ، ولهما قوة رهيبة ، يهزمان ويندجان في صراع بطولي ، ويندجان معاً في إله واحد تحت اسمين مختلفين . وقد يصبح هذان الاسمان مجرد صفتين تربطان هذا الإله بطقوس أو نظم دينية مختلفة . أما قصص الحور والجنان فلا تجرى على هذا المنطق ، ولا تلتقي فيها الشخصيات لتكون وحدة ذات جانبيين ، الشخصيات قد تتشابه في قصص الخرافة والجنان ولكنها لا يمكن أن تندمج (٨) .

وهذا المعنى يؤدي إلى فرق آخر ، هو أن الأساطير يتداخل بعضها مع بعض في نسيج واحد ، وكأنها تكون دورات مختلفة في عجلة واحدة . وشخصياتها الدرامية تترابط ترابطاً وثيقاً ؛ إن لم تكن تندمج . الواقع أن الأسطورة تفرق عن قصص الجن من هذا الوجه ؛ فأشخاصها يشتركون معاً في خلق دراما ، ومسرح هؤلاء الأشخاص هو العالم الطبيعي مثل جبال الأولمب أو البحر أو السماء . وليس مسرح الأساطير أرضاً لا وجود لها في الجغرافيا كمثل ما نجد في النوع الثاني من القصص .

مثل هذه الفروق الأساسية تجعلنا نفكر فيما لها من وظائف مختلفة باختلافها أساسياً ، الأسطورة في الحقيقة ذات غرض شاق وجدى معاً بالقياس إلى قصص الجن وأشباهاها . إن العناصر التي تكونهما قد تتشابه ، ولكن قصة السحر والجنان كما قلنا تعويض عما في الحياة الواقعية من نقص ، وهرب من الإخفاق والصراع الحقيقي . ولما كانت وظيفتها شخصية على هذا الوجه فإن بطالها إنساني وفرد إلى أقصى حد . صحيح أنه يملك قوى سحرية ، ولكنه لا يعتبر إلهياً . قد يكون شاذاً ، ولكنه ليس شيئاً فوق

الطبيعى . ومن أجل هذا السبب نفسه ، من أجل أن رسالته هى تمثيل الذات فى حلم يقظة ، فإنه ليس منقذاً ولا معيناً للإنسانية .

إذا كان البطل فى حكايات الجان خيراً فإن خيرته ذخيرة شخصية يكافأ عليها بسخاء ، فضلاً على أن النزعة الإنسانية الخيرة عنده ليست هى معقد القصة ، إنما على أحسن تقدير البيئة التى يودى فيها انتصاره الاجتماعى الكامل . ولا تعود الفائدة من أعماله الذكية وفضيلته على الجنس البشرى من بعده ، وإنما تعود عليه وحده . وعلى هذا نفهم كيف تسم قصص السحرة والجان بوساطة النهاية السعيدة دائماً . البطل هنا ينتهى دوره حين يحصل على انتصار وهمى سخيـف .

أما الأسطورة فتعترف بالصراع الطبيعى ، وتعترف بالرغبة الإنسانية التى تحبطها قوى غير إنسانية معادية أو مضادة . الأسطورة ليست تشويها للعالم متأثراً برغبات معينة كما نرى فى القصة السابقة ، ولكنها مواجهة جدية لحقائق إنسانية أساسية . الأسطورة ليست هرباً ، وإنما هى قصد واتجاه ذو طابع أخلاقى . ولهذا السبب الهام نفهم كيف أن الأسطورة لا تستنفذ وظيفتها الكلية فى عملية القص ذاتها ، ونرى كيف أن الأساطير المتميزة لا تنفصل تماماً . ذلك أن الأسطورة تقدم ، بطريقة استعارية ، صورة للعالم تنطوى على نفاذ وخبرة ، ولا تقدم تاريخاً وهمياً لحياة شخص معين . لذلك فإن الصور ذات المعنى الشعرى الواحد تندمج (٩) فى صورة واحدة ، والشخص المختلف الأصل تدخل فى علاقات موحدة : وإلى جانب ذلك فإن بطل الأسطورة أسمى من أى فرد ، لذلك ينظر إليه على أنه أسمى من الإنسان ، وإلم يكن إلهياً تماماً . ذلك أن البطل هنا يختلف عن بطل حكايات الجان . هذا البطل متركز حول نفسه فى حلم يقظة ، لكن بطل الأسطورة سليل الآلهة أو هو شىء أكبر من الإنسان . ومجال نشاطه هو هذا العالم الحقيقى مهما يكن مظهره وهمياً .

وهذا يختلف تماما عن صنعة قصة الجن التي تنقل إنسانا طبيعياً إلى عالم وراء هذا العالم الحقيقي .

ولكن أليس هناك من تشابه ما بين الأسطورة وما اصطلاح على تسميته بخرافات السحر والجان . الجواب عن ذلك أن الأسطورة ورموز الحلم وحكايات الجن تستعمل جميعا مادة واحدة ، كل منها يستخدم رموزاً للأب والابن والأم والملكية والعاطفة والمولد والمات والزوجة والفتاة العذراء . ومع ذلك فهناك اختلاف هام في طريقة استخدام هذه الرموز ينتج عن الخلاف الوظيفي بينها . فالأسطورة فلسفة بدائية أو سلسلة من المحاولات لفهم العالم وتفسير الحياة والموت والقدر والطبيعة والآلهة والطقوس ، أما القصة المتناقلة فهي تاريخ بدائي تكون تكونا ساذجا في حدود المحبة والكراهة اللتين بسطتا تبسيطاً غير واع . أما حكايات الحور والجن فهي لم تنبع من باعث آخر سوى المسلاة ولا تخدم غيرها (١٠) . إن سوزان لانجر لا تنكر شبه باعث أسطوري يحدث في أحلام اليقظة وأحلام النوم ، وأن عنصر التعويض الوهمي قد يوجد في أكمل الأساطير وأكثرها شمولا ، فهذا أمر لا يمكن تجنبه إذ أن الأسطورة نبتت من بعض مراحل قصص الجن والسحرة على نحو ما نجد التفكير الواقعي كله ينبع من الوهم المتمركز حول الذات .

علينا إذن أن نقول إنه لا يوجد حد فاصل نقي تماما ، ولكن النموذج الأسطوري وقصة الحور والجان مختلفان اختلاف النهار والليل : إننا لا نعرف تماما في أى منزلة من منازل التطور الفكرى بدأت صناعة الأساطير ، ولكننا نعرف أنها بدأت في منزلة ما مع التنبه إلى ما يمكن أن يسمى المغزى الواقعي للقصة . وفي كل الصور والتخيلات والتمهيمات ،

مهما يكن مظهرها التفاؤل وتعلقها بالسكال ، توجد عناصر تمثل العلاقات الإنسانية والحاجات والخاوف الحقيقية ، والصراع الذى تحسم أموره النهاية السعيدة . والواقع أن الخطوة الكبرى التى نقلت حكايات الخرافة إلى الأسطورة هى إدخال القوى السكونية المحيطة بالإنسان فى الأسطورة ، وإضافة العلاقات بين الإنسان والطبيعة إلى جانب العلاقة بين الإنسان والقوى الاجتماعية التى تنفرد بنفسها فى القصة الأولى . كما أن من الملاحظ أن الأسطورة بالنسبة لقصاص الجان تعتبر نمواً فى العملية الرمزية . هذه العملية الرمزية النامية معناها النقلة من القصة الدائرة حول الذات المنفصلة المنظوية على نفسها إلى مواجهة دراما العالم مواجهة منظمة متماسكة ، وذلك باستهداء رموز واضحة أمدتنا بها الطبيعة مثل الأجرام السماوية واختلاف الليل والنهار والفصول . العملية الرمزية فى الأسطورة تثرى الصورة العقلية لأفكارنا على حساب قدر من الوضوح تخلت عنه الأسطورة ، وكان هذا الوضوح أكثر ظهوراً فى قصص الجن . وهذا معناه أن الرمزية الأسطورية أخذت على عاتقها مواجهة الإنسان لتكون بشكل أرقى وأنضج .

— ٤ —

ولعل القارىء بعد هذه النبذة عن معنى الأسطورة يستطيع أن يرى وجهة فى قول بعض الباحثين إن الأسطورة أدب ، ويجب أن نعتبرها خلقاً استراتيجياً من صنع الخيال الإنسانى . ويبدو هذا الحكم مناسباً حينما نعى — خاصة — بتشابه المبادئ التى تقوم عليها كلتا النظرتين الشعرية والأسطورية فى بعض الأحيان . لقد قلنا إن التفكير النظرى يبدأ من تصور واحد يحلله العقل بواسطة إدخاله فى علاقات تتكون وتنمو شيئاً فشيئاً . ولكن هذا التصور لا يفقد هويته فى مجموع هذه العلاقات أو الشكل الناتج عنها . كل فكرة تنسق مع الشكل دون أن يضحى بذاتيتها . وهكذا تتكون عملية التفكير النظرى من عنصرى الإضافة والتوسع .

أما المعنى فى الأسطورة فلا ينظر إليه باعتبار الانبساط والتوسع بل ينظر إليه بحسب تركيز عناصره بعضها مع بعض ، العناصر متميزة فى القالب النظرى ، وتظل تحتفظ بفرديتها وطابعها . ولكن عناصر القالب الأسطورى تفقد جانباً من طابعها الشخصى أو تتحلل من بعض صفاتها الذاتية ؛ ففى كل أسطورة نجد مبدأ الجزء من أجل الكل يسود الارتباط بين أجزائها<sup>(١١)</sup> .  
ولذلك تجد العلاقات فى النظام الأسطورى أكثر تعقيداً من هذا الوجه ، ففيه ترى المطابقة والمفارقة كليهما بين الجزء والكل ، بين الرمز والمرموز إليه ، بين التعبير والمعبر عنه ، بين التجسيم والمجسم<sup>(١٢)</sup> . ونمضى فى ضرب المثل لهذا المظهر الهام بالإشارة إلى نصوص الأهرام الخاصة بالترانيم التى كانت تغنىها الرعية المخلصة فى الاحتفال بدفن فرعون الذى ينتقل إلى حياة غير فانية : فإذا نظرنا فى هذه الترانيم بطريقة الحقائق الأرضية القريبة قلنا إن المحتفلين بدفن الملك يحيون المروءة الإلهية للملك الميت وإن هؤلاء المحتفلين أحسنوا بوحدتهم جميعاً من خلال مشاعر البهجة المشتركة إزاء أجداد هذا الملك . وعلى أساس النظرة الأسطورية المتعالية يمكن أن ينظر إلى نوع آخر من الاتحاد ، وأعنى به اندماج الملك الميت مع أوزيريس الإله المختص بإعادة الحياة ، ومع الإله رع إله الشمس . صحيح أن التمييز الناشئ من الاحترام ملحوظ بين هؤلاء العابدين ، وذلك الملك الذى تحمل فيه روح أوزيريس ، ويحتفل هؤلاء العابدون بتأليهه . ومع ذلك فإن الجماعة تشارك كلها فى إحساس إلهى تستمتع به نظراً لأن فرعون ما يزال ممثلاً للعابدين ورمزاً لتمامهم الجماعى على نحو ما كان على ظهر الأرض .  
ونستنتج من هذا المثال الذى يتضح فيه كل من الاندماج والتمييز والإحساس المتناقض بأن الفرد عابد ومعبود أو إنسان وإله — نستنتج أن منطق الأسطورة يمكن أن يشبه من قريب منطق الشعر . وانضرب مثلاً آخر من الشعر بالإشارة إلى الملكية كرمز بؤرى فى الفردوس المفقود . وكلمة الملك تتكرر فى عدة مستويات تعتبر من الوجهة المنطقية الخالصة غير

متسقة : في الفردوس المفقود نرى الله ملوكا ، ونرى الله الملك بحيث لا يلتبس بملوك هذه الأرض ، ولكن نرى أيضا أن الله يشبه تماما هؤلاء الملوك ، ثم نمضى فنجد أن الله ليس ملوكا على الإطلاق ، وأن الملكية هي طغيان الأشرار على الأشرار ، فكيف يستقيم ذلك مع القول بأن الملكية هي قدرة الله ، وأن الملكية ليست مرغوبة في نفسها ، وأنها لا توجد ، حتى بالطرق الاستعارية ، في منازل الأرواح المباركة .

هذه القضايا كلها تؤلف عالما من عدم التناسق ، ومع ذلك فإنها لا تضير المعنى الرمزي شيئا . فالملكية من حيث هي رمز ليس لها قيمة إشارية ، فالله والشيطان في الفردوس المفقود ، بحسب وجهة نظر بعض الباحثين على الأقل ، ينظر إليهما معا في ضوء فكرة الملك . وهي فكرة ذات طابع متناقض ، فلمها بالشيطان والإله معا صلة ما . والذين يقولون إن الملكية في الفردوس المفقود هي ببساطة الله ، والذين يقولون إنها مجرد طغيان الأشرار على الأشرار - هؤلاء وأولئك يجدون في النص كلا المعنيين . فالله الملك والشيطان الملك ينتميان معا إلى مقولة الأشياء الملكية التي تخدم أغراض الشاعر .

وخلاصة هذا كله أن مبادئ تحليل الأسطورة ومبادئ تحليل القصيدة تشابه إلى حد غير قريب ، فهي تدور حول تداخل الدلالات وتنافسها ، وإعطاء الجزء أو بعض الأجزاء أهمية الكل ، والتناقضات التي تجتمع فيما بينها على سنة الرموز التي تتأثر بتاريخ العلاقات التي دخلت في حياتها .

إن الشعر والأسطورة معا موقف إنساني من الوجود ، بمعنى أننا لانقرر هوية الأشياء ، بل نوجد علاقة بين الذات والموضوع . وكثيرا ما قرأنا في هذه العلاقة أنماطا عامة . يقال إن الحياة الإنسانية لا تتكرر ،

ولإنها تيار متغير دائما . ولكن كل موقف يعتبر ، من بعض الوجوه ،  
قيما وجديدا . وهذا مانبه إليه - خصوصا - يونج حين أشار إلى  
وجود صور أولية أو رموز فطرية ذات دلالات عامة .

وقد شغل النقد منذ أرسطو بكيفية تعبير الشعر عن المعاني العامة  
أو السكّية . يفرق أرسطو بين الشعر والتاريخ . ويقول برونتيير إن الشعر  
ميتافيزيقا من خلال الصور الحسية ، ويرى نقاد آخرون أيضا أن من  
الخطأ أن نسوى بين الشعر والميتافيزيقا ، فقد ينطبق هذا الوصف . وربما  
لا ينطبق . ومن حقنا الآن إذن أن نناقش طريقة استخدام الأفكار السكّية  
في القصيدة ؛ فقد يعبر الشاعر عنها تعبيرا سافرا متكررا . وهذا التعبير  
موضع ريبة . ولكن لا يوجد تناف أسامى بين الشعر الجيد والعبارة  
السكّية . وبعبارة أخرى يجب أن نقدر صلاحية أى عنصر من العناصر  
بحسب تكامله مع سائر العناصر في خلق القصيدة .

ثم إن هناك طريقة ثانية لدخول الأفكار السكّية ، وذلك بأن تأتى  
تلميحا وتضمينا في القصيدة ، وأن تأتى بطريقة مجسمة لا مجردة ، ومن ثم  
يصعب انتزاعها من السياق الذى يحتويها على عكس القضايا التجريدية  
الظاهرة . فعالمية المعنى هنا لا تتم بالتعريف أو التحديد ، وإنما تتم بواسطة  
التجسيم . وقد اعترف كولردج بأهمية طريقة « العالمى المجسد » أو السكّى  
المحسوس . وقد امتدح فن شيكسبير الذى يجمع ويوحد بين المعنى السكّى  
أو العالمى والجانب المادى الخاص . وهذه الطريقة متميزة من التشبيه الذى  
ينزل فيه الخاص المجسم منزلة الشاهد ، وينظر إليه على أنه نموذج لهذا  
الجانب السكّى أو العام . أما الطريقة الثانية فتظهر لنا الشعر فى جوهره  
الحقيقى ، تقدم إلينا الخاص المجسم دون أن يفكر الشاعر تفكيرا  
مستقلا فى المعنى السكّى . ولكن الشاعر من خلال إدراكه للخاص فى  
طابعه الحيوى يدرك إدراكا ضمنيا هذا العنصر العالمى الذى يسايره ويجرى



في دمه . نحن هنا أمام رمز .

وقد وضع هذا العنصر العالمي في شكله الرمزي وضوحا شديدا ، بعد أن أذاع كارل يونج دراساته في مفهوم الصور الأولية . وقد ميز يونج بين اللاشعور الشخصي واللاشعور الجمعي . اللاشعور الشخصي يتكون من الذكريات المنسية والمكبوتة والأفكار المؤلمة ، والترابطات الغائمة أو الناقصة التي لم تنضج نضوجا كافيا يصل بها إلى مستوى سطح الشعور . واللاشعور الجمعي يتكون من الصور الأصلية ، وهي أقدم الأفكار التي عاشت عليها الإنسانية وأكثرها عموما . إن هذه الصور الأولية تؤثر في نفوسنا من حيث هي أشياء وثيقة الصلة بنا ، ولكنها في الوقت نفسه تؤثر فينا من حيث هي أشياء مستقلة لها حياتها الفردية الخاصة . فنحن ندرك اختلاطها بذواتنا ، واستقلالها عن هذه الذوات .

هذه الصور مدفونة فيما وراء الذكريات الفردية المكبوتة أو الناقصة ويستطيع المرء أن يصل إليها إذا نقيت الذكريات الفردية من بعض العناصر الشخصية المعوقة .

ولكن ليس هناك تعارض بين اللاشعور الشخصي وهذه الرموز الجنزية ، بل هي - على العكس - تكسب تصوراتنا للأشياء ما يصبح أن نسويه بعداً سلفيا .

وبعبارة أخرى تصبح أفكار الشاعر في ضوء هذه الرموز قديمة وجديدة ، وتصبح صورهِ أليفة وغريبة . فالدنيا الجديدة تصبح على يد إليوت جزءاً من قصة بالغة القدم عن الأرض الخراب ، وإليوت نفسه يرى أن الشاعر أكثر بدائية من معاصريه ، ولكنه أيضاً أكثرهم ثقافة . والمزاج الحديث يبدو متبلرا في هذه الكلمات ؛ فنحن نتصل بالأشياء اتصالاً أسطوريا من أجل أن نؤكد ما في حياتنا الحديثة من ذكاء وثقافة .

ففي حياتنا المعاصرة غنى فكري هائل ، ولكنه يكتسب بعداً آخر من خلال ارتباطه بالرموز الأولية .

لدينا إطارات قديمة للتفكير الإنساني (١٣) ، للأب الإله ، والأرض الأم ، وشجرة العالم ، والإنسان الحيوان ، وبطل الثقافة مثل برومهيوس ، وخيانة البطل ، وموت الإله تضحية . كل أوائك نماذج موروثه . ومن الممكن ، بل من المطلوب أن يجمع الشاعر بين ذكائه الشخصي الفاحص والنقاط هذه الرموز . وبذلك يجعل الثقافة الحديثة خيراً معتقة جد قديمة .

والحقيقة أنه لا تناقض بين النظريات الحديثة وكشوف العقل المثقف وهذه الرموز ، فتوغل العلم في أسرار الحياة ما يزال يمكن للتصور الميثولوجي . والإشارة هنا ، خصوصاً ، إلى العلم بالإنسان الذي ينتهي إليه كل علم ، لأننا لا نعلم شيئاً إلا من خلال علمنا بأنفسنا . وكلنا أفدنا من وسائل الملاحظة والتحليل الموضوعي تحققنا من أن هذه المعرفة وضحت من قبل في أساطير قديمة (١٤) . وحين نقرأ فرويد - مثلاً - نبتين أن الأساطير القديمة عادت إلى الحياة في شكل جديد .

## - ٦ -

ومن المعلوم أن استبصار الحقيقة بواسطة الاستعارة يعد أكبر علامات الطريقة الاستطيقية . لذلك نجد النقاد يكتشفون الاستعارات الأساسية التي يقوم عليها العمل الأدبي . وليس المهم كما يقول بيرك أن نبحث عن تاريخ الفنان ومزاجه ، وإنما المهم أن نبحث ما يعطيه تكرار بعض الصور في أعمال الشاعر من أضواء تكشف بها التحول الأساسي الذي يدور عليه شعره . ويمكن أن نعثر على دلالات خصبة إذا عرفنا الأشياء التي يرتبط بعضها مع بعض في تفكيره ، أي نوع من الصور والمشاهد والمواقف يساير فكرته عن البطولة واليأس والإجرام والعزاء وما إلى ذلك (١٥) .

بذية الاستعارة إذن تعتبر مفتاحاً هاماً لشعر الشاعر . ومن أجل ذلك درست في تفصيل رائع ينبغي أن نفيد منه . ويعيننا الآن أن نقول إن بعض الاستعارات تبدو عقلية أو سيكولوجية ، وقد تكون بلاغية ، وربما تكون رمزية . أى أن دراسة الاستعارة تحتاج إلى بحوث عدة متقاطعة هي ، على الترتيب ، سيكولوجية الإدراك ، وقصة اللغة ، والاشتقاق ، وعلم الجال ، وعلم الدلالات الشعرية ، على حين أن القسم الثالث يحتاج خاصة إلى الأنثروبولوجيا ودراسات الميثولوجيا المقارنة . وقد يحتاج المرء إلى أن ينهض بعدة دراسات في وقت واحد ، وكثير من الاستعارات التي تبدو عملاً بلاغياً مألوفاً يكتسب عمقاً جديداً إذا نظرنا في أفق الميثولوجيا . وقد ردت هذه الميثولوجيا إلى كثير من الصور التي كانت تعتبر ساذجة أو قريية الغور أهميتها ، وانضحت جوانب من الشعر ظلت تعتبر ، إلى وقت قريب ، عملاً منطقياً أو شكلياً . واتسعت كشوف البحث في الصور الأولية حتى ظهرت أصالتها في التعبير عن عالم الحقيقة والتمهيم ، والتناقضات الأساسية التي تهم الإنسان (١٦) . مثال ذلك الدلالات المتناقضة التي يعطيها الماء والنار . الماء يرمز إلى القبر والرحم . الماء يغرق ويظهر . الماء يفيض ويخصب الأرض ، وهذه النار تهلك وتخلق . وهكذا أصبح من المجازفة الساذجة أن تفهم أمور الاستعارة دون علم بما أضافه علم الأساطير إلينا من تنوير .

وفي ختام هذا الفصل يحسن أن نلم ببعض النماذج التي توضح الملاحظات الأخيرة . يقول ابن الرومي :

تبرجت بعد حياء وخفر تبرج الأنثى تصدت للذكر

وهنا قد نشير إلى مظاهر التفتح والنضوج والجمال الذي تلتذ به المرء

العين . ولكن هذه المقارنات وغيرها لا يمكن الا اكتشافها ، فذكاء الشاعر الذى نعجب به فى البيت قد غذاه تفكير أسطورى قديم . والأساطير تحدثنا عن الأم المؤهلة ، وهى أول إله اخترعه الإنسان . ورمزيتها واضحة فيما سجل من آثار العالم القديم . ويرتبط الزواج المقدس بهذه الأم ارتباطاً واضحاً فى التاريخ الأسطورى للشرق الأدنى القديم (١٧) . ويتضح فى هذه الأساطير بصور مختلفة أعضاء التناسل وأحوال الحمل وميلاد الطفل أحياناً . والفرض من هذه الأساطير هو تفسير الحياة على ظهر الأرض ، والرجوع إلى العشق الفطرى من أجل تفسير النمو .

كذلك يقول الشاعر :

وإذا المنية أنشبت أظفارها      أفيت كل تيمة لا تنفع

ويسأل كثير من الباحثين ماذا يقابل الأظفار وما الرباط بين التيمة والموت . وكيف قال الشاعر إن المنية أنشبت أظفارها ؟ ولا جواب يشفى عن بعض هذه الأسئلة دون أن تشير إلى أن الجماعات البدائية كلها تفسر الموت بطريقتها الخاصة : يقول ليفى بريل (١٨) إذا مات شخص عزاء البدائيون موته إلى ساحر قد حكم عليه بالموت . ويستطيع الشخص المقصود أن ينطلق كعادته إلى رحلة صيد . ورجاء يشعر بشيء ما فى قدمه أو ساقه ويرى حية تنهش جسمه . ومن الغريب أن هذا النوع من الحيات يحتفى على الفور . ويدل هذا الاختفاء السريع على أن الشخص الذى لدغته الأفعى قد وقع تحت تأثير سحر عدو ، وأنه لا مفر من موته ، والواقع أنه لا يقوم بأية محاولة للعلاج بل يستولى عليه اليأس ، ويضطجع فى انتظار الموت . ومن الجماعات البدائية من يظن أن الساحر يستطيع أن يعهد إلى حيوان مفترس بإهلاك من يشاء . ففكرة الموت أو صورته فى البيت ذات جذور قديمة .

ومن القراء من ينهر من هذه الجذور بحجة واهية ، يقولون إن

المرء يقرأ ويفهم ولا يخطر بذهنه شيء مما يسمى البعد السلفى . وهؤلاء  
— مع الأسف — يشجعون الحلقة السلبية ، ويعتبرون التذوق لمعا خاطفة  
دون عناء ، وفانهم أن العلم بهذه الأبعاد والأفكار القديمة يضيف إلى  
التذوق قوة غريبة .

يقول الشاعر :

وبدت تخطر فى رفق ودل  
كانسياب الماء فى ضوء القمر  
يشفق الأفق عليها أن تولى  
فيهاديها تهاويل السحر<sup>(١٩)</sup>

ويخيل السياق إلينا أن الرفق والدل هما كل شيء فى الماء المنساب فى  
ضوء القمر . فالقمر رمز مكثف للمرأة والأنوثة . ومن الطبيعى أن تجتمع  
المرأة والقمر فى الذهن ، ففقيهما معا الغموض والسحر . وقد أعطى تغير  
مظاهر القمر التعبير عن تبدل أهواء المرأة ، وارتبطت دورة الحمل ودورة  
القمر<sup>(١٩)</sup> . كذلك ارتبط القمر بحركة المد والجزر فى الذهن . وربما  
نستطيع الآن أن نرجع إلى الصورة وأن نضيف إلى حركة المشى الهادئة  
كالماء الذى يتحرك بنفسه ، والذى يقرأ الشعر متأملا قد يدرك معنى ثانيا  
قريبا من علاقات الزواج . ولكنه ليس اختلاطا أو زواجا مخفوفاً بتقاليد  
صنعها المجتمع من أجل الحفاظ على كيانه . إننا على الأدق إزاء صلة  
طبيعية : الماء ينساب فى ضوء القمر . ولكن لنتذكر أن القمر يبدو  
كالجالس على عرش الماء . وقد يكون للصورة معان أخرى مثل السكينة  
ودفع العاطفة الحالى من المسكابة ، وليكننا هنا نتحدث عن هذه  
العلاقة الطبيعية التى لم تفصح عن نفسها بطريقة ساذجة مباشرة فى أى جانب  
من جوانب القصيدة .

واكن القصيدة — مع ذلك — حافلة بالدلالات الرمزية التي تلتقى  
مع الفكرة التي زعمناها : يقول الشاعر (٢٠) :

وعلى الريح جناح خافق  
يضرب الآفاق للعش الحبيب  
وبجنيبيه حنين سابق  
يرتمى في لحنه السارى الطروب

وفي مقطوعة أخرى يقول (٢١) :

كان لى فى مطلع العمر غدير  
مائس الأعطاف فى واد نضير  
موجه لحن على الماء يسير  
ناعس الأنغام و سنان الخير

فالطير يؤوب إلى عشه ، وهذا غدير يجرى فى واد نضير ، والصورة  
هنا تلتقى مع الماء المنساب فى ضوء القمر . الغدير رقيق متمایل والكنه  
صنع واديا نضيرا ، ومع ذلك فهو ناعس وسنان . هذا هو الحلم المتكرر  
لدى الشاعر ، حلم الخلق والروابط الاجتماعية بين الرجل والمرأة  
فى صورة نادرة لا تعرف أساليب التنظيم والمجتمع والصراع ، وإنما  
تخضع لمفهوم الفطرة أو الحياة الحرة الطبيعية . كل شيء يمكن أن  
يندفع بما فيه من قوى ذاتية غير محتاج إلى قيود تأتبه من الخارج .

حينما نقلب فى القصيدة نجد هذا الماء المنساب فى مكان آخر طروبا  
قد ضحكك له الجرات :

تضحك الجرات للماء الطروب

وحينئذ يمكن أن نعرف على التقريب وظيفة الماء الرمزية ، لقد  
ضاحك الجرار مرة وغازل القمر مرة أخرى ، ولكن الشاعر حريص  
على أن يجعله « منسابا » . وانسيابه يمكنه من أداء هذا النشاط :

وفي القصيدة المشار إليها — إذا دققنا -- صور متقابلة ، فالماء  
المنساب والأنعام الناعسة وضوء الصباح الذي تسكن إليه النفس ، كل أولئك  
تقابلة صورة الريح .

كلما هبت أثارت في الحنايا (٢٢)

عاصفا ينزو من الشوق المرید

فمضى اللحن بأهواء الصبايا

سامى الأنفاس محلول القيود

والعاصفة تتردد بأشكال مختلفة في قصائد كثيرة من قصائد ذكريات  
شباب الذي نشير إليه . ونمضى فنجد هذا العاصف يقترن بعذاب الروح .  
وقد استخدمت الريح للتعبير عن هذا المعنى الميثولوجي في مواطن كثيرة .  
ويمكن أن نستوضح الموقف كله إذا قرأنا سويا قول الشاعر :

نحن نبعان حبلى صخرة

من تقاليد السنين الغابرات

فلنددها ، ولنفض في روبة

رحبة الآفاق من ماض وآت

أظن أن في هذه المقطوعة شيئا مما ألمعت إليه من خلال الصور  
السابقة . هذا التوتر بين الفرد والمجتمع الذي يمكن أن يزول إذا  
اقتنعنا بالنظام الطبيعي ؛ فحياة المجتمع ليست صورة صادقة لحياة  
الطبيعة : لقد ضيقت على النفس الشاعرة إمكاناتها الخصبة القادرة على

النمو المستمر ، وحرمتها من أن ترى حياتها وحدة متصلة مناسبة يتسرب فيها الماضي من خلال المستقبل . ولقد ذكر النبع هنا بعد أن ذكر الغدير هناك ، وليس أوضح من اعتبار النبع صورة انبثاق الحياة القوية النابعة من دفء الانتماء إلى الأرض والمادة . لذلك تجد مفهوم العودة إلى الطبيعة الذى يتضح فى أعمال كثيرة فى الأدب العربى الحديث فى الشعر والنثر والقصة . هذه العودة ترادف شعور الفرد باختياره ورغبته فى ممارسة حياة حافلة بالتحقق والإنتاج وخالية من آثار الكبت والقهر وآلام الضياع .

لذلك نقول إن ثورة الرياح وانسياب الماء ليسا ، فى الحقيقة ، إلا تعبيرين رمزيين عن صعوبات هذا الحلم وتحقيقه . أى أن فكرة انسياب الماء تؤدي دورا أساسيا فى التعبير عن مفهوم الحياة بلا عوائق . ولكن هذه الحياة ليست — فى القصيدة — ضربا من الكسل والسلبية . الماء المنساب هو مسير الحياة فى ظل ظروف مناسبة فى طريقها الطبيعى دون أن تتعرض النفس الشاعرة لضغط التقاليد الخارجية التى تفقدها الشعور بالدفع الذاتى . الماء المنساب هو صورة علاقات اجتماعية من طراز خاص قوامها العودة إلى مفهوم الانطلاق الطبيعى الذى يقترن فى ذهن كثير من الباحثين والأدباء بفكرة الخلق والفاعلية .

ومعنى ذلك أن الشعور الأولى الموروث بالحب الكامن بين مظاهر الطبيعة ، هذا الحب المائل فى أساطير العالم كله قد استنبتته الشاعر من أجل التعبير عن وجهة نظر خاصة . وبذلك لم يعد معنى هذه الرموز شيئا يستقى من منابع قديمة فحسب بل أصبحت المنابع القديمة فى خدمة مشاعر وأفكار أخرى خاصة بالحياة الأخلاقية والوجدانية . ولكن جزءا هاما من تأثرنا بالماء المنساب والنبع وما إلى ذلك يرجع إلى النسب العريق لمثل هذه الصور ، وما يحتف بها من عمليات خيالية بدائية باقية أكسبتها وقار القدم وثرأه .



## المراجع

- 1) Philip Wheelwright : The Burning Fountain p. 76.
- 2) Ibid p.96.
- 3) E. O. James : Myth & Ritual in the Ancient Near East p. 15.
- 4) شكري عياد : البطال في الأدب والأساطير ص ٧٨ .
- 5) Ernest Cassirer : Language & Myth trans by Susanne Langer p. 88.
- 6) Susanne Langer : Philosophy In a New Key p. 201.
- 7) Ibid p. 174.
- 8) Ibid p. 175.
- 9) Ibid p. 177.
- 10) Ibid p. 178—180.
- 11) W. V. O'Connor : Sense & Sensibility in Modern Poetry p. 37.
- 12) Harold Osborne. : Aesthetics & Criticism p. 287.
- 13) Kenneth Burke : Philosophy of Literary Form p.20, 38—39.  
A Grammar of Motives Appendix A. Rhetoric of Motives  
p. 10, 13, 48—90.
- 14) Herbert Read : Collected Essays in Literary Criticism  
p. 101.
- 15) Kenneth Burke : Permanence & Change p. 118—127.
- 16) Norman Friedman : Imagery from Sensation to Symbol  
p. 25 — 37. Journal of Aesthetics & Art Criticism  
Sept 1953.

17) E. O. James : **Myth & Ritual in the Ancient Near East**  
p. 118.

(١٨) ليفي بريل : العقلية البدائية ترجمة محمد القصاص ٢٦/٢٤ .

18) Susanne Langer : **Philosophy in a New Key** p. 193.

(١٩) عبد القادر القط : ذكريات شبابي ص ٥٣ .

(٢٠) نفس المرجع ص ٦٢ .

(٢١) نفس المرجع ص ٦٣ .

---

## الفصل التاسع

### السياق

- ١ -

كان برجسون ينمى على اللغة قصورها الشديد . يقول إن اللغة ذات الألفاظ وسيلة اضطرابية تغير حقيقة الحياة النفسية ؛ فالحياة تحول مستمر خال من السكون والجمود والثبات . الحياة ديمومة . ولكن اللغة لا تمكننا من إدراك التحول إلا في نطاق ضئيل عندما نجتاز العتبة بين الأحوال الواضحة التباين ، أى أننا نغفل التطور الذى يوجد دائماً فيما تسميه اللغة حالة واحدة .

وفضلاً عن ذلك فإن هذا الاستمرار كفى لا يخضع لمنطق الكم<sup>(١)</sup> . ولكننا فى اللغة نحول هذا الكيف إلى كم ونعقد مقارنات « زائفة » ، فنقول مثلاً فى التعبير عن الحزن حزن زيد حزننا أكبر أو فرح فرحنا أكثر من أخيه . مثل هذه المقارنة لا تفصح عن حزن زيد أو فرحه ، وإنما هى عنصر دخيل ، فحياتى النفسية - مثلاً - مستقلة الذات . واللغة ليس فى وسعها أن تدرك هذا الاستقلال ، وليس فى وسعها أيضاً أن تدرك الحياة على وجهها الكيفى الصحيح . اللغة تتنكب الصدق وتحول الحياة عن جوهرها ، وتوهمنا وجود تشابه بين صورها . بل إن اللغة تقوم أساساً على افتراض التكرار ، وإدماج حالات ومواقف لانهائية فى رمز واحد . ولكن عالم الباطن كالنهر لا تنزله مرتين ، فالمياه الجديدة تجري من حوله دائماً .

نحن إذن لا نرى الأشياء ذاتها ، بل نمكنى بأن نقرأ عناوين لها ،

قال كلمات تذكر من الشيء وظيفته العامة ، وجانبه المبتذل ، وبدلاً من أن  
تصلنا بالاشياء تحدث بيننا وبينها قطيعة . فالاشياء ذات طابع فردى  
متغير أبداً . واللغة - كما قلنا - ليس في وسعها أن تعبر عن الفردية ،  
وتبعاً لذلك لا تصل إلى حقائق الحياة . وكل ما تستطيعه هو أن تخلق عالماً  
وسطاً بيننا وبين الاشياء ، نحن إذن لا نعيش في الاشياء ولا نحيا في  
أنفسنا . والفن إذن - وفقاً لهذه التأملات - لا يعطينا إلا صورة تقريبية  
فيها أثر من التشويه والتعديل الحكيم لوجداننا .

هذه نظرة عداء إلى اللغة ، وإنكار لإمكاناتها الكثيرة التي يستخدمها  
الفنان . ففي اللغة ، خلافاً لبرجسون ، جانب شاعري . ولكننا نفترض  
مستوى تجارياً أو ضرباً من المعاملات المادية الضيقة . وهذا المستوى  
لا يمكن أن يتخذ نقطة بدء في بحث اللغة فضلاً على علاقتها بالشعر . قال  
برجسون إن الفنان عبقرى على الرغم من اللغة وطبيعتها ، ولكن الأسلم  
أن نقول إن الفنان يكشف ما في اللغة من خصائص نافعة . وبعبارة أخرى  
من الممكن أن تدرس الحياة النفسية من خلال وظائف اللغة ذات الألفاظ ،  
إذ لا معنى لفصل بينهما . حقاً إن اللغة تظهرنا على التلايس بين الكم  
والكيف والتقاء التغير والمثابرة واختلاط التكرار والجدة ، وتشابك  
الخلق المستمر بدوافع الدوام والثبات . ولكن هذه هي شواغل الإنسان .  
كان برجسون يتصور أن التناقض في حلول المشاكل الفلسفية مصدره  
اللغة ذات الألفاظ ، وكأن المرء ينبغي - حقاً - التخلص من هذا التناقض .

رأى برجسون أن اللغة تضر إدراكنا . ولكن كثيرين ذهبوا إلى  
عكس ذلك تماماً . فاللغة نشاط هام في نمونا العقلي والروحي . تجاهل  
برجسون خصوصية مخزى التراكيب اللغوية ، وفاعلية الذهن في تسمية  
الاشياء ؛ فتسمية الاشياء ضرب من النشاط الخيالي لا نفطن إليه ،

واللغة في أى مظهر من مظاهرها ضرب من الشعر الراكد . والذي نحصر عليه هنا هو أن البحث في الدلالات نشط متأثراً بالثقة في اللغة واعتبارها رمز معرفتنا للحقيقة ، ومن ثم تهيأ السبيل لتحويل عيوبها الظاهرية إلى مزايا . وبعبارة أدق اعترض كثير من الباحثين على مبدأ الفصل بين اللغة والحقيقة ، فالكلمات ليست علامات تحكيمية ، والتضاد القديم بين الكلمات والأشياء لا محل له . ليست الكلمات مجرد علامات كما يذهب برجسون وغيره ؛ ذلك أن الحقيقة كما يستطيع الإنسان أن يعرفها ليست إلا تفكيراً وبنية رمزية . والعالم هو نسيج من الكلمات أو المعانى . وهذا ما يناقض فكرة الستار اللغوى الذى أقامه برجسون بيننا وبين الحقيقة . فالكلمات أو اللغة ليست حازماً ولا ستاراً وإنما هى الأشياء والأشياء الحية . وبهذا نستطيع أن نفهم ما يوصف به الشعر عادة إذ يقال إنه يعطى الأفكار والعواطف والانفعالات كشافة الأشياء . ولو كانت اللغة فى ذاتها مجرد إشارات وعلامات منفصلة لما استطعنا أن نتصور كيف يحقق الشعر هذه الخاصية .

اللغة موقف الإنسان من الوجود ، واختلاف الكلمات الدالة على الشيء الواحد فى لغات مختلفة يمثل إدراكات مختلفة . فاللغة موقف إيجابى وتوجيه روحى متصل ، اللغة جذوة الحياة وإمكانياتها الثرة . ومن أجل توضيح هذه النقطة علينا أن نأخذ العون من كاسيرر<sup>(٢)</sup> . يقول إن اللغة ليست مقارنة هادئة واضحة بين الانطباعات الحسية المعطاة وتجريد صفات معينة منها . تلك هى النظرة الاستاتيكية القاصرة عن تفهم العملية الدينامية التى تنتج لنا ذلك الصوت اللفظى من الباعث الداخلى . وبعبارة أخرى إن المفهوم الشائع الساذج للتجريد يفض النظر عن قدرات الذهن المستمرة . ووظيفة التصورات اللغوية ليست هى مقارنة التجارب واستخلاص صفات عامة ، بل هى تركيز هذه التجارب وتقطيرها فى نقطة واحدة . ويعتمد هذا

التركيز على اتجاه اهتمام الذات ، ويتأثر بمضمون التجربة تأثره بالغاية المقصودة . وعلى ذلك نجد أن الجانب الهام من رغباتنا وأملنا وقلقنا وتصرفاتنا هو الذى نطبعه بطابع اللغة ، أو هو الذى يحمل بطاقة لغوية . فالكلمات إذن تفترض وجود تميزات معينة فى المعنى ، وهذه التميزات هى التى تعطى للإحساسات صورة صلبة متماسكة .

وبعبارة ثانية إننا نختار من فيض الانطباعات الحسية الجوانب الهامة فى تكوين حياتنا ونشاطنا، وهى الجوانب التى استحققت الملاحظة فاستحوالت إلى رموز لغوية . وهذه اللبحة النافعة ذات مغزى خطير ؛ فاهتمامات فرد أو شعب لا يطلع عليها فحسب من خلال مباحث فى حالاته الاجتماعية والاقتصادية، وإنما يطلع عليها أيضا بواسطة تأمل معانى الكلمات . فالكلمات هى إدراكات مختصرة مركزة ربما لا نجد فى وسائل البحث الأخرى عوضاً عنها ، إنها تعطى من معالم النشاط الروحى ما قد تعجز عنه المصادر الأخرى إلى حد ما .

وهنا لانشير فقط إلى المعانى الاستعمالية بل نشير أيضا إلى مانسميه المعانى الاشتقاقية . وهى معان صعبة الكشف . ولكن تطور الدلالات فى داخل الكلمات يعكس على العموم وظائف حيوية هامة فى تاريخ الشعوب .

والواقع أن التراث العربى نفسه شهد نوعاً من الهجوم على اللغة ، ويتمثل هذا الهجوم فى قول بعض الباحثين إن المعانى لا حصر لها ، ولكن اللغة محدودة ، فكيف يستطاع التعبير عن هذه الحالات العقلية اللانهائية . هذا يرجع بنا مرة أخرى إلى برجسون، ويجعل الحديث عن مغزى النشاط اللغوى هاماً بالقياس إلى الشعور نفسه . إن الملاحظة السابقة تنطوى على خطأ فى إدراك هذا النشاط . وبعبارة أخرى يخيل إلينا أن الباحثين فى اللغة العربية توهموا أن

المعنى ضرب من المفهوم الثابت أو القوة النوعية . والقوة النوعية معناها أننا نعطي أواية غير مشروعة لعدد محدود من المواقف ، ونسمى هذه القوة النوعية باسم المعنى الحقيقي أو الأساسى . ويصبح المعنى — على هذا التصور — فردا بسيطا يتفق عليه . وهذا المفهوم ما يزال هو شعارنا فى دراسة النصوص ، وإن بدا ساذجا من الناحية النظرية .

المعنى فى نظرنا خاصة أو قوة من نوع خاص ، ومن ثم نتحرك باستمرار فى حدود ضيقة مقررة ، ولا نألو جهدا فى البحث عنها . والموقف هنا مناقض لحقيقة النشاط اللغوى ، فالكلمات الشائعة التى تؤلف بنية تفكيرنا ليست ذات معنى مفرد . لدينا مثلا سبب ، وكل ، ونفس ، ومختلف ، ويتضمن ، ومهم ، وفكرة ، وارتباط ، وتركيب إلخ . كل هذه الالفاظ يبدو لأول وهلة أنها ذات معان معلومة أو محددة تماما . والحقيقة على خلاف ذلك ، فالكلمات تنهض بعبد عقولنا وحياتنا من خلال التنوع الجمل الذى تتمتع به .

وإذا صحت هذه الملاحظة عرفنا كيف تؤدى اللغة وظائفها دون عجز ، وبعبارة أخرى أدركنا أن الهجوم على اللغة ينم عن خطأ فى تمثيل طبيعتها وقدراتها .

والآن وبعد هذه الملاحظات الإجمالية عن مغزى النشاط اللغوى وأهميته ننتقل إلى إثارة مشكلة المعنى فى الشعر على التخصيص . هنا يقول ريتشاردز إن كل نوع من الدراسة يفهم المعنى فهما خاصا ، ويعتبر هذا الفهم بالقياس إلى مطالب الشعر فهما بسيطا اذ يلاحظ المعنى من زاوية واحدة . فالدراسات اللغوية والسيكلوجية لها تحديداتها الخاصة التى لا تفيد قارى الشعر ومتفهمه . ولذلك كان إدخال هذه التحديدات أو بعضها عملا غير مفيد .

وخير محاولة في تفهم المعنى لحساب الشعر خاصة هي محاولة رتشاردز حين يقول إن معنى الكلمة هو مجموعة من الإمكانيات تغذى وتتغذى بأمكانيات أخرى (٣). وهذا يعود بنا إلى فكرة المعنى كعلاقة متبادلة بين مجموعة من الإمكانيات لا بين حدود ، والذي يحدد هذه الإمكانيات هو السياق . فالسياق هو الإطار الذي يوجهنا إلى نوع الإمكانيات الملائمة ، وبعبارة أخرى إن مفهوم السياق لا يقضى على فكرة الإمكانيات ، ولكنه يساعدنا ، فحسب ، على تحديد عالمها الإجمالي .

ومبحث السياق من أهم المباحث وأكثرها تشويقاً . السياق يبدأ من الاستعمالات الماضية . ولذلك كان فهم قدر كبير من المعنى في القصيدة رهينا بتنوير المسافات الماضية لنفرض أن الشاعر يقول : أجا فيكم لأعرفكم ، هنا نجد أن قراءة هذه المجافاة أو سياقها في قصيدة صلاح عبد الصبور تحتاج إلى أناة ، لقد حدث تعديل أساسي في مفهوم المجافاة ، ألا ترى أنها عنصر ضروري لمواجهة الآخرين ومعرفتهم . هذه المجافاة ليست عبارة عن موقف واحد يتداوله الشعراء بالاستعمال ، وإنما هي مواقف كثيرة إذا ما أخذنا في تأملها فقد عنيينا بأهمات المشاكل التي أهتمت شعراء كثيرين متقدمين ومحدثين ومعاصرين . ولكن تاريخ هذه المجافاة في الشعر يحدد وفقاً لما يقوله النقاد الجدد بطريقة مزدوجة . لقد فهم الشاعر المعاصر أن هناك علاقة خافية بين المجافاة والمعرفة . ومعنى ذلك أن المجافاة تكن فيها قوى أو إمكانيات غير واعية ، إن صح هذا التعبير . إننا نقرأ قول الشاعر أجا فيكم لأعرفكم فنشعر أن ثم تخلصنا في علاقاتنا السابقة بفكرة المجافاة . وبعبارة أخرى إن الشاعر عدل من فهمنا للمجافاة ودعانا من طريق غير مباشر إلى أن نبحث عن العلاقة بين المجافاة والمعرفة في إطارات وسياقات ظاهر أمرها هو الانفصال والتركز حول الذات بطريقة خالية من رؤية الآخرين . كل تغير يلفت النظر في استعمال لفظ ينتج عنه رد فعل غريب . وبعبارة أخرى نشعر لأول مرة أنه كان هناك نوع من الصراع الكامن بين المعرفة والجهل في منطقة المجافاة هذه .



وعبارة ثالثة كانت المعرفة عنصرا مبهما يقع في طرف ما من أطراف الإطار ، فإذا به يقع الآن في وسطه . وقد يقال إذن إن العنصر « القديم » الذى يصعب التعبير عنه بلفظ أقل حدة قد انتقل إلى زاوية مامن زوايا المعنى ، وكأن الجدة تستحيل إلى كشف . وهنا لاشك نذكر ما قاله اليوت في مقاله المشهور عن العلاقة بين التقاليد والنبوغ الفردى . فإذا ترجمنا هذه العبارات إلى مصطلحات مناسبة لنا فى هذا المقام قلنا إن العلاقة بين المجافة والمعرفة قد غيرت من فهمنا للمجافة والمعرفة معاً ، وحلقت حول الانفصال الكامن فى موقف الصلة كما حلقت أيضاً حول الصلة المطلوبة الضرورية فى موقف الانفصال ، وهذا كله يؤدى بنا إلى أن نعود فنقرأ المجافة القديمة قراءة « أفضل » ، وكأننا نقرأ الشعر القديم دائماً بعيون الشعر المعاصر ، أو نبحث عن العلاقة « السائلة » المتجددة بين نسب المعنى وزواياه فى ظروف مختلفة . وهكذا يصبح من مهمتنا الكشف عن السياق المعاصر فى السياق القديم بطريقة تحفظ تمايزهما ولا تعفى بداهة على مضمون الخلق . ولكنها على العكس تكسبه أصالة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وتعطى لبعض الأبعاد الكامنة فى الكلمات فرصة الوضوح والنمو على نحو ما يجعلنا الاستعمال المتقدم فى مثل هذا المقام نفطن إلى حدود المعرفة الممكنة وصعوبتها . وهذا ينتهى بنا إلى سؤال شاق عن معنى التطور ، ولكن حسبنا أن نقول إن الاستعمال الماضى نفسه قد أذكى فى عبارة الشاعر بعدا يمكن أن نخفله لو فصلنا بين تصورات الشعراء وتجاهلنا قوة مفهوم السياق الواحد المتحرك (٤) .

تتميز لغة الشعر من غيرها بأنها تحمل من المعنى أكثر ، والشاعر يستخدم أدوات كثيرة من أجل بلوغ هذا الغرض ، ومن أهم هذه

الأدوات لغة الحديث . إن الشاعر قد يجد كفايته في كلمات نادرة أو مهجورة أو لهجات محلية، ولكن الكلمات الشائعة تحرز أجل الانتصارات في الشعر، وقد يرجع ذلك إلى قدرتها على تنشيط المعنى. وإلى جانب طبقات المعنى ميزة أخرى هي الصفة الدرامية أو الصوت المتحدث ، والإشارة الديناميكية .<sup>(٥)</sup> وفي هذا تختلف لغة الحديث عن لغة الكتابة التي تهتم اهتماماً واضحاً بالعلاقات المنطقية بين الكلمات على حين تهتم اللغة المنطوقة فحسب - بأبراز الخط الأسامي للفكرة . ومن المعلوم أن الحذف قد يؤدي إلى التركيز . يقول إليوت إن حذف بعض<sup>(٦)</sup> أجزاء الكلام ربما ينتج لغة متماسكة . والحقيقة أن بعض التفكك الذي يباعد بين العبارة الشعرية والنسيج العادي للكلمات كان أداة صالحة في يد الشعراء المحدثين خاصة من أجل الحصول على هزة أقوى .

والعناية بلغة الحديث لا تعنى التغافل عما فيها من تكرار وحشو ولا تعنى أيضاً أن عالم الشعر يمكن أن يختصر في مستوى تعبيرى واحد . ولكن كل هذه الاحتياطات لا تجعلنا نغض النظر عن العلاقة بين لغة العصر المهدبة والشعر المنسوب إليه ، إذ يبدو أن التغيرات التي تحدث في اللغة تترك أثراً في الكتابة الخيالية . على أن وصف هذا التأثير من الصعوبة بمكان وخاصة في اللغة العربية التي يوشك أن يكون تاريخ استعمالها الحقيقي مجهولاً ، فقد خدع القدماء باستمرار الظواهر الإعرابية الأساسية ، ولم يعنوا بالتنظيم الداخلى للكلمات في العبارة إلا نادراً ، فضلاً عن أن تطور المعجم العربى ما يزال حلماً غير محقق . وكلما لاحظنا القدماء ظاهرة ليست جزءاً من نسيج اللغة الكلاسيكية أو الفصيحة حملوها على الخطأ أو جوازات الشعر أو آثار العجمة ، وبذلك خرجت من مجال العناية الحقيقية . ومن أجل ذلك كله كان بحث العلاقة بين لغة الشعر العربى ولغة الحياة المعاصرة له غامضاً .

إن لغة الحياة أو النثر تعنون للصلة الوثيقة بين العقل والقلب ، ونقد المجتمع وتجنب الغموض الحالم المشع دون كثافة أو تركيز . والهجوم على استخدام النثر يصدر - في الحقيقة - عن خلط هذا المفهوم بلغة الصحف السيارة . والواقع أن النثر المذهب يؤدي وظائف مزدوجة من الإدراك والمعاناة ، من قوة التحليل وقوة الصلة بالعالم الطبيعي . وقد ازدهر النثر في القصيدة المعاصرة لأن الشاعر يحب أن يقف على أرض صلبة مطمئنة . كذلك نمت الروح العلمية ، ومن ثم كان النثر أداة التمهيص بشكل أقرب إلى الموضوعية وعدم التحيز .

إن الاستعمال أو التنظيم النثرى في القصيدة لا يناقض إعطاء العبارة أو الكلمة معاني أخرى جديدة ، ولا يناقض التقاط الدلالة الكامنة في استجابتنا الفطرية للأشياء . كذلك النثر المنشود يتضمن - دائماً - الخبرة الدقيقة بمزايا الانتظام ومضاره .

النثر يناقض النشاط الخيالي المقصود لذاته ، ولكنه لا ينافي الخيال الباعث على التفكير فيما وراءه . يفيد النثر من الإيقاع المناسب فائدة جليلة ، بفضل يرفع النثر إلى رتبة التفكير الشعري العالى ، ويستطيع أن يستوعب التكرار والجمال ذات الطابع المفكك .

لذلك كانت النظرة الحديثة إلى النثر نظرة تعاطف أو تقدير لوظائفه . ولكن الحرية التى يتمتع بها الشاعر لا وجود لها إلا فى مقابل القيود التى يتغلب عليها دون أن يظهر فى زى غير المكثرت بها الضعيف فى مواجهتها .

ومع ذلك فإن قيمة الكلمات لا يمكن أن تنحصر فى أبواب معينة ، ولا شك أن لغة الشعر من التنوع بحيث تستوعب فى أنائها الصفات المتضادة ، وليس مقياس سلامة اللغة هو خضوعها لهذا المبدأ أو ذاك ، فلا وجود لمبادئ فى خارج السياق . لذلك كانت الوحدة هى المقياس

الحقيقي للغة ، فإذا تمت هذه الوحدة فلا اعتراض على اللغة الداخلة في تكوين العمل الفني . إن عددا كبيرا من الاختلافات على معنى القصيدة ولغتها ينبع من طريقة نظرنا إلى السياق ومدى رعايتنا له . اختلافنا في تقدير النشر في القصيدة راجع إلى اختلافنا في فهم السياق نفسه ، وليس المهم إذن أن نتبع طائفة من الوصايا ، ولكن المهم هو أن نخلق وحدة موفقة . وحين نشعر أن اللغة أو البناء ليس عنه محيص نرضى عن العمل الفني . يجب إذن أن تكون العناصر المتعددة من التداخل بحيث نشعر أننا أمام ضرورة باطنية . المهم في الرضا عن لغة الشعر هو ألا توحى اللغة المستعملة أن وسيطا آخر كان ينبغي أن يوجد . وبعبارة أخرى ألا تضطرنا اللغة إلى تصور حالة أخرى مقابلة ، ومن الممكن أن نستقبح اللغة تحت تأثير التحلل من الوحدة وإغفالها دون وجه مقبول .

— ٤ —

ولكن السياق — كما هو معلوم — ذو صفة إيقاعية . ومن الواجب أن نختم هذا الفصل ببعض الملاحظات عن الإيقاع . والإيقاع أقل عناصر الشعر احتمالا للتحليل . وقد وصفه هويته وصفاً بارعاً في كتاب « مبادئ المعرفة الطبيعية » فقال ما خلاصته إن الإيقاع يتضمن بالضرورة إطاراً أو قالباً . ولكن هناك إطارات لا إيقاعية كإطارات العلوم المنظومة . فالصفة الإيقاعية تعتمد أيضاً على الاختلافات الموجودة في أثناء ذلك القالب المتكرر . وجوهر الإيقاع هو إدماج الجدة والتشابه . فالكل الذي ينجم عن هذين العنصرين المندمجين هو الوحدة أو الإيقاع . إن الأجزاء المختلفة تعبر عن التباين النابع من التفصيلات (٧) . وعلى هذا فإن مجرد التكرار يقتل الإيقاع كما تقتله الاختلافات المتصلة المختلطة . ويضرب هويته المثل فيقول إن البلور لا إيقاع له لفرط القالب المتشابه المكرر فيه . ثم إن الضباب هو الآخر يعوزه الإيقاع لأنه عبارة عن

اختلاط تفصيلات لا قالب لها . الإيقاع حركة مقوسة توحى لنا أنها تكرر نفسها . ولكن الحقيقة على خلاف ذلك ؛ فالإيقاع هو انطلاق طائر مغرد في أغنية لا تعود أبداً . الإيقاع هو الطابع الخاص لمبعث داخلي متعين بذاته ، ولا يمكن أن يصنف أو يقاس بطريقة دقيقة ، لأنه حركة الشعور في جيشانه وتحويمه ثم زواله<sup>(٨)</sup> .

الإيقاع - كما يفهم من كلام هويتهد - ربما لا يقوم على صيغة معلومة في حركته لتمتعه بحرية ظاهرة . ولكن الشعر كثيراً ما يعتمد على صورة خاصة للإيقاع نسميها الوزن . والحقيقة أن الوزن قالب مجرد لا يوجد وجوداً كاملاً في القصيدة لأن الحركة الحقيقية تختلف تبعاً للنبرة الطبيعية ، وتعلقها بكلمات أو مجموعات من الكلمات الفردية الخاصة .

و حين نجد أن الحركة الموسيقية الحقيقية لا تختلف اختلافاً مغزى عن الوزن المجرد فإن هذا يعد دليلاً مؤكداً على أن القصيدة تنبع من مستوى عقلي ضحل . ومعنى ذلك أن الوزن باعتباره قالباً معلوماً ينبغي ألا يتكرر تكررراً عنيداً مسرفاً يحول دون النهوض بأعباء المعنى والإيقاع . إن هذا التكرار معناه أننا نفقد بعض عناصر الإيقاع اللازمة لحل المعنى . ذلك أننا هنا بصدد جانب واحد هو التشابه أو التكرار دون الجانب الثاني وهو الاختلاف أو التمايز .

والذي يعنيننا الآن أن نعرفه هو علاقة الإيقاع بالمعنى ، ومن الواضح أن المعنى يشكل الإيقاع ويلون استجابتنا له ، كذلك الإيقاع يوسع ويوضح المعنى ويخرج ما فيه من مفارقات لا يمكن أن تظهر بغير هذا الطريق<sup>(٩)</sup> . وبهذا نفترض التفاعل الناجم بين العناصر الإيقاعية والمعنوية . إذ من الواضح أن الإيقاع أو التنظيم الصوتي الخاص في القصيدة يعطى

ما لا يعطيه المعنى النحوى المباشر . ولا يمكننا إذا ما حاولنا تحديد هذا المعنى الذى يفرزه الإيقاع اللفظى أو اللغوى بدا عجزنا أو لجأنا إلى استعمال ألفاظ انفعالية لا تنال من ورائها شيئاً محدوداً ؛ فهناك آلاف من الحالات الانفعالية ليس لها تصنيف لغوى ، ولكن هذا الموقف غير المشجع لا يجعلنا نتشكك فى « المعنى » الذى يعطيه الإيقاع فى القصيدة . وربما لا يكون الموقف مظلماً إلى هذا الحد . فقد حاول بعض كبار الشعراء بطريق استبطانى وصف ما يعطيه الإيقاع للمعنى فقال إن الإيقاع يرتبط بتأمل لا زمنى ، ويعطى للأفكار والمشاعر قوة طويلة المدى . فالتجربة الشخصية البحت لا إيقاع لها . وما له إيقاع فهو لا شخصى ، وهذا ما يجعلنا نفهم لحظة يبتس حين يقول إن الإيقاع يتميز بقدرته على بعث الذكريات ذات الرموز العميقة ، هذه الرموز التى تؤلف عالماً متميزاً من ذواتنا الضيقة وتندمج بطابعها الكلى . وقريب من هذه الملاحظة ما قاله ت . س . إليوت فى قوله إن موسيقى الشاعر تساعد المعنى على النفاذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشعور ، وتساعد على الغوص إلى الطبقات البدائية الباقية فى حياتنا النفسية . ويعبر إليوت عن ذلك المعنى فيقول إن « الخيال السمعى » يعتمد على المعانى من غير شك ، ويعيش من خلالها فيدمج القديم المظموس بالجديد المثير ويربط العقلية البدائية بالعقلية المتحضرة<sup>(٩)</sup> .

والحقيقة - إذن - أن التفسيرات المستخلصة من القصيدة ليست واعدة النشاط النحوى وحده إذا استعملنا هذا المصطلح ، فقد لعب فى تكوينها أيضاً الصفة الإيقاعية لذلك النشاط . ولكن ليس فى وسعنا أن نفرّد كلا منهما بآثار معينة فى بعض الحالات على الأقل . ويعبر رتشاردز عن ذلك فيقول إن الإيقاع حركة المعنى . وتفاعلات المعانى تتداخل مع تفاعلات الإيقاع . لذلك يسخر رتشاردز من الدراسة العروضية<sup>(١٠)</sup>

التي تجرد الصوت من المعنى وتهتم بقوالب افراضية غير حقيقية وتتصور  
- ضمنا - وجود فاصل بين الكلمات والأشياء ؛ فالمعنى والوزن يتقاسمان  
شيئاً واحداً . ولذلك يصبح الحديث عما نسميه الشكل حديثاً عن موقع  
المعنى في كل مستوياته . وقد يكون من الخير لنا أن نتذكر هذا الهجوم  
الذي يصبه أحد أعلام النقد الثقات على الفصل بين التنظيم الصوتي والنشاط  
المعنوي ؛ فكثيراً ما ذهبنا إلى امتداح تنظيمات موسيقية واعترفنا - صراحة -  
بفقر الشعر من حيث معناه . ومثل هذا الموقف - في نظر رتشاردز -  
يعتبر خطأ في تفهم الموسيقى والشعر جميعاً . أليس التنظيم الموسيقي يعبر  
عن نقطه التقاء علاقات متبادلة بين عناصر التعبير بحيث يصبح المعنى شيئاً  
يتخطر بين التفكير الثابت في نسق محدود والفيض السيل الذي يجري  
على الدوام ؟

---

تعليقات عن معنى الموسيقى في الشعر :

يقول البحترى :

يتأبى منعاً ، وينعم إسعاً      فا ، ويدنو وصلاً ، ويبعد صدأ

يرى الدكتور طه حسين في كتابه من حديث الشعر والنثر أن في  
البيت جمالا يأتي من التقسيم والنغم الموسيقي ، وأنها إذا أردنا تحليل هذا  
البيت فلن نجد فيه شيئاً ، فهو يقول إن حبيبته يتأبى أحياناً ، ويصل أحياناً ،  
وهو معنى شائع .

وقد أصبح من المألوف في وصف شعر البحترى أن يقال مثل هذا  
الكلام ، أعني أننا نمتدح في شعر البحترى موسيقى أو تقسيماً أو جمالا  
في الألفاظ ، ونصرف الوقت نفسه على أن شعره سطحي لا تعمق فيه . وأعتقد  
أن فهمنا للموسيقى أو الجمال الصوتي يحتاج إلى غير قليل من المراجعة .

وليس كل ما يسر الأذن موسيقى ، وليس كل تقسيم ذى تأثير حسى جزءا هاما من الإيقاع ، فضلا على أن إثارة المشاعر أو التأثير فى الجهاز العصبى ليس هو كل ما نريد . وإنما نحن نبغى من وراء الموسيقى الشعور بأننا نتصل بروح عظيم . لقد ارتبطت فكرة الموسيقى بفكرة التعبير والإحساسات السارة . والإحساسات السارة أبعد الأشياء عن وصف الموسيقى . وكذلك الحال فى الاستجابة العاطفية . الاستجابة العاطفية التى تؤدى أحيانا إلى فعل معين لا وزن لها : الموسيقى ليست باعشا على تحريك مشاعرنا ، و « معنى » الموسيقى ليس من قبيل المنبه الذى يشير العواطف . الموسيقى فى الشعر ينبغى أن تساعدنا على الفهم ولو بطريقة غامضة . ولو افترضنا جدلا أن مثل هذا التقسيم يعطى ضربا من التبدال أو التثنى وحركة الجسم لما كان فى هذا ومثله كفاية ، لأن النشاط الموسيقى ليس مجرد تحسين لحدث من الأحداث .

---



## المراجع

---

(١) كمال يوسف الحاج : فلسفة اللغة ص ٤٤ — ٥٠ .

- 2) Ernest Cassirer : Language & Myth Translated by Susanne Langer p. 31, 34.
  - 3) I. A. Richards : The Interaction of Words in Language of Poetry edited by Allen Tate. p. 65—72.
  - 4) I. A. Richards : Interpretation in Teaching p. VIII.
  - 5) T. S. Eliot : Sacred Wood Pix.
  - 6) T. S. Eliot : Selected Essays p. 38.
  - 7) George Whalley : Poetic Process p. 203.
  - 8) John Press : The Fire & The Fountain p. 59.
  - 9) T. S. Eliot : Points of View p. 55.
  - 10) I. A. Richards : Coleridge on Imagination p. 119—127.
-

## الفصل العاشر

### المقصد

« لو أنك سألت المتنبي نفسه عن هذه الاليالى المتشابهة فى الطول والعقم ، وعن هذا البدر الخفى لما أجابك بغير ما يقول الناس ؛ فهو شاعر يتغنى ، وهو إنما يجيد الغناء ويبرع فيه لأنه يتغنى بما لا يحققه ، ولا يحيط به علماً » .

طه حسين « مع المتنبي »

- ١ -

تنصرف كلمة « المعنى » إلى عدة أشياء : (١) ما تشير إليه الكلمات (٢) اللزوم أو التعبير عن النتائج المترتبة على أسباب معينة كأن تقول مثلاً هذا يعنى الحرب ؛ فهناك ظواهر تلاحظ ويرتب عليها حدوث الحرب (٣) وهناك أيضاً فكرة التضمن كأن تقول إن هذا معناه أن طولى هو متر ونصف متر . (٤) ولدينا الإحساس بأهمية خاصة . هذا البيت القديم يعنى - بالنسبة لى - شيئاً كثيراً . (٥) وهناك أيضاً فكرة المقصد (١) كأن تقول إننى لا أعرف ماذا يعنيه هذا الرجل بعمله هذا .

وهذا القسم الأخير موضوع اهتمامنا الآن . وبعبارة أخرى هل نستطيع أن نقول إن للفنان مقصداً . الواقع أن كلمة « المقصد » من أشد الكلمات مراوغة فى حديث النقاد . وقد تجد بعض الذين ينكرون هذا المقصد والذين يعترفون به متفقين فيما بينهم لأنهم يستعملون الكلمة فى معان مختلفة ليست موضع تناقض حقيقى . أضف إلى ذلك أن الدراسات

السيكولوجية أضفت على فكرة المقصد غموضاً وتعقيداً، وبخاصة حين فرقت بين الوعى والوعى الباطن، بحيث أصبح الوعى الباطن باباً يدخل فيه افتراضات كثيرة قد ينكرها الفنان إنكاراً صريحاً إذا واجهته بها . فالوعى الباطن زاحر بمخزونات كثيرة تتصل بالجوانب البدائية والمحرمات التى يحرص الفنان على إخفائها من أجل أن يعيش فى سلام مع المجتمع والتقاليد والنظم الأخلاقية .

هناك إذن « مقصد » يعيه الفنان وآخر لا يعيه . هناك أشياء يسعى الفنان إلى تحقيقها عالماً بها ، وأشياء أخرى تختلط بها دون أن يفطن الفنان إلى وجودها . ومعنى هذا أن العمل الفنى يعيش على أكثر من مستوى ، وأنه ينبغى - وفقاً لهذا الفرض - أن نبحث فى داخل المستوى الذى نتعلق به عن بذور هدمه أو التقليل من شأنه أو الانحراف عن جادته . فإذا أخلصنا لاتجاه عقلى ما اقتضى ذلك منا أن نلتمس فى ثناياه بعض العناصر الكامنة التى تؤدى به إلى غيره . وهكذا يوشك الخط المستقيم أن يكون خرافة .

لقد تعودنا أن ننظر إلى القصيدة فنقول إن غرضها هو كذا لا كذا ، وتعودنا أن ننصر رأياً على رأى بصددها ، ولكن الدراسات السيكلوجية ما تزال تعلمنا الشكوك المفيدة فيما نعتز به وفيما نرفضه . كذلك أسهم النقد فى الميدان بتوضيح كبير . قالوا إن القراء يربطون بين القصيدة وعنوانها ، والعنوان جزء خارجى ، وفوق ذلك فإنه نوع من التلخيص أو التضايل عن حقائق القصيدة .

قد يكون العنوان تعبيراً عن الغرض الواشى ، ولكن الغرض الواعى عنصر واحد من بين عناصر أخرى تهمنا . وينبغى أن نقرأ العناصر التى عفتت هذا الغرض أو تكسر حدته أو تعطيه شكلاً خاصاً .

ومع ذلك فى وسعنا أن نسأل هل يوجد - للفنان - غرض واع

دائماً؟ قد يقول الشاعر إنه لا يقصد إلى شيء خلا إنشاء القصيدة . ومعنى  
هذا أن الشاعر ليس يشبه العالم الذي يبدأ مع بعض الفروض بحققها  
ويختبر صلاحيتها . الشاعر ليس أمامه مثل هذا الفرض ؛ الشاعر  
لا يحمل رسالة<sup>(٢)</sup> . إن الرسالة تصدر عن الرغبة في إبلاغ شيء  
معين إلى الناس . صاحب الرسالة يصوغ معنى سبق في ذهنه ، ولكن  
القصيدة تخلق جملة مواقف ليس لها من قبل التعبير وجود . الرسالة يراد  
بها الوصول إلى نقطة هامة . ولكن القصيدة قد تعطى طائفة من المعاني  
المتنافسة - إلى حد ما - دون أن تنتهي عند نقطة واحدة . وهنا يبدو أن  
الأمور آخذة في التعقد قليلا فلنتمهل : لقد قلنا إن المعنى في الرسالة وجد  
قبل أن تكتب الرسالة . ولكن القصيدة الفعالية لم توجد قبل كتابتها .  
الشاعر - بعبارة أخرى - لا يعرف ما يقوله قبل أن يعبر عنه . قد يحس  
شيئا غامضا ولكنه لا يعرفه قبل خلق العبارة اللغوية . الشاعر إذن لا يبدأ  
من نقطة محققة أو خطة ثابتة ؛ فالصانع هو الذي يرسم الخطة ثم يتولى  
تنفيذها ، ولكن القصيدة ليست تنفيذا ، وليست ملء إطارات سابقة  
بالكلمات<sup>(٣)</sup> . القصيدة ينبغي ألا تبدأ من مضمون مستهدف . مثل هذا  
المضمون يجعل العمل الشعري شيئا نسميه تمثيلا أو شرحا ، على حين أن  
الشاعر لا يبدأ من قضية ، بل إن القضية بمعناها الصريح قد تكون عدوا  
لعقله<sup>(٤)</sup> . وهي التي جعلت الشاعر إنسانا يتشبه بالعلماء أو المناطقة ولكنه  
لا يرقى إليهم .

فإذا لم يكن الشاعر يبدأ بقضية معلومة فهل نستطيع أن نقول إنه  
يصور ، عاطفة ما ، يريد أن ينقلها إلينا حتى نستجيب لها . من الواضح  
أن ، التعبير ، إجمالا ليس مجرد نقل عاطفة تظهر على الوجه أو في بعض  
الإشارات . وكثيرا ما يكون الانفعال في حد ذاته ثانويا وعرضيا . على  
أن اللغة - كما قلنا - تكشف مشاعر وتخلق أفكارا جديدة . وهذه المشاعر

الجديدة أهم ، فالشعر نشاط ينبت من اللغة أكثر مما ينبت من العواطف .  
ولكن كثيرين يتوهمون أن وراء كل قصيدة عاطفة أو تجربة أصلية<sup>(٥)</sup>  
عنى الشاعر بأبرازها . وهذا خطأ . ومن الشعراء من صرح بأن ما يسمونه  
التجارب الحقيقية لم يكن يوماً من همه<sup>(٦)</sup> . وإذا افترضنا وجود التجربة  
الأصلية فمن الواجب أن نميز بينها وبين العمل الذى يقدمه الشاعر . العمل  
الذى يقدمه الشاعر ليس تذكراً لشيء ، ولكنه كشف وخلق عن طريق  
تركيز عناصر كثيرة بوساطة النشاط اللغوى . الشعر إذن ليس عبداً لعاطفة  
أو تجربة ؛ فالتجربة بهذا الوصف قل أن تشبع المطالب العليا له ؛ وبعبارة  
أخرى إن الغرض الموجه — فى شكل عاطفة أو فكرة — لا يشرح  
الفن شرحاً مناسباً . الغرض موقف غائى ، والموقف الغائى متميز من  
الموقف الاستطائقي .

وهذا الموقف الغائى قد يأخذ شكلاً آخر يسمونه التوصيل . نحن نقرأ  
القصيدة فى الصحف فلا نشك فى أن الفنان كتبها من أجلنا ، وبعث بها إلى المطبعة  
لنقرأها ونفقد منها شيئاً . وهذا تعبير غير دقيق ، فربما لا يفكر الفنان فى الجمهور .  
وإذا فكر فيه فقد تستهويه مطالبه ويضربه حرصه على إرضائه ، وإذا ذلك يفقد  
التكامل الخاص به . وخليق بالعقل الموهوب ألا يضيع موهبته القيمة فى  
تملق العقول صماء كانت أم غير صماء . ومع ذلك فالجمهور يدعى دائماً أنه  
هو المقصد وأن الفن « يودى » إليه شيئاً . وهذا الأداء أو التوصيل سرعان  
ما يتضمن أكاذيب أساسية . منها أن الشاعر مسئول عن التيسير والتوضيح ،  
ومنها بسط سلطان ما يسمونه التفكير المشترك . والتفكير المشترك عبارة  
فارغة من المعنى ، ومنها السؤال عن الغرض ، واعتباره مدار العمل الفنى ،  
فإن لم يستقيم غرض بهذا المعنى القاسى اتهم العمل الفنى أو اعتبر فاقداً

لمقوم أساسى فى زعمنا . يقول رتشاردز إن فكرة الغرض أو الهدف ينبغى أن نوضع فى نطاقها الصحيح ؛ فهناك شعر تنحط قيمته إذا سألنا عن أغراض خارجية ، له . وبعبارة أخرى هناك شعر كثير يؤلف عالما مستقلا كاملا حاكما لنفسه بنفسه (٧) .

وكلما توغل مبدأ التوصيل فى عقولنا أنكرنا الشعر الذى لا يبلغنا شيئاً معيناً ، وتجاهلنا حقوق أعمال كثيرة ، وألقينا على الشاعر أعباء أكثر مما فلقى على القارئ ، ثم عجزنا عن أن نستمتع بشعر كثير لانستطيع أن نستوعبه بالفهم تماماً . وهل يستقيم مبدأ الأداء أو البلاغ ، مع المعانى الضمنية الكثيرة التى يدعى النقاد وجودها فى العمل الفنى (٨) ؟ إن البلاغ يتضمن العناية بشيء دون شيء ، أما المعانى المتجاوزة للنشيطه فتفقد أهميتها ، بل هى تنقض فكرة الأداء نقضا ظاهراً .

## - ٢ -

ولكن مبدأ الأداء أو التوصيل قد يكون هاما حين يرغب الشاعر فى الدعوة لمذهب دينى أو فلسفى أو اجتماعى ، أى أن الشاعر قد يحرص على إكثارة قرائه من أجل أن يتخذوا موقفا خاصا . وقد يشتغل بدروس أخلاقية ، أو يحتفل بنقل مادة هامة . مثل هذا الشاعر ينبغى أن ينقد بحسب مبادئ لانتجا فى أغراضه . إن النقاد الآن يميلون إلى أن الفن ينبغى ألا يخدم غرضا وراءه . ولكن هذا رأى لا يمكن أن يتخذ معيارا يقاس به الشعر كله . وقد كان لبعض الشعراء الكبار أغراض محدودة لا يراون فيها . وقد تركت هذه الأغراض أثرا فى تلوين قصائدهم بحيث تصبح هذه القصائد فاقدة القيمة إذا لم نعره الأغراض ، اهتماماً .

من الشعراء من يعيش فى داخل اعتقادات خاصة ، ومنهم من يستعصى

عليك إخراج أغراض شعره . الشاعر قد يقصد إلى بعض القضايا وربما لا يقصد إلى شيء من ذلك . وإذا سألنا أنفسنا - مثلاً - ما الغرض الذي يسعى شيكسبير إلى إبرازه في مسرحية الملك لير بدا لنا أن كل إجابة عن هذا السؤال تشبه السخف . فما يصح لنا أن نقول إن شيكسبير يعطى درساً يحذرفيه من خداع النفس وغرور الشيخوخة . مثل هذا القول أهون من أن يوقف عنده .

ولكن ليس معنى هذا أن فكرة الغرض الحيوى باطلة في ذاتها ، فقد يستطيع الفنان أن يؤدي هدفاً دينياً أو فلسفياً أو سياسياً دون أن يؤدي ذلك فنه . وحرصنا على الفن إذن لا يتنافى مع مقصد من هذا النوع أو ذاك . والحق أن هذه الملاحظة تؤدي بنا إلى سؤال شاق عن ماهية القيمة نفسها . ولكن من الممكن أن يقال - إجمالاً - إن الفن ربما يخدم غايات دون أن يكون على ذكر بها . فالشعر يؤدي وظيفته أداءً حسناً بأن يظهر بمظهر من لا يكثرث بالغايات . ولا تكاد توجد شبهة بين من يعول على آرائهم في أن الفن ينبغى ألا يستبد ، به هدف . ومن شأن هذا التحكم أن يضر بالشعر ، وإذ ذاك لا تنفعه رسالة ما مهما يكن خطرها ودورها في حياة المجتمع . فليكن للشعراء أغراضهم . فهذا من حقهم لا يستطيع أحد أن يحرمهم إياه . واسكن حقوق الفن الصعبة ينبغى أن تتذكر أيضاً ، وحقوق الفن فيما يقول العارفون أن يؤثر الشاعر المبادئ ويتجنبها معاً ، أو أن يلعب في داخل الإطار وخارجه ، أن يصادق ما يشاء دون جور على الشعور بحرية الرؤية . ذلك أن الشاعر موزع بين عدة مطالب ، وتلتقي هذه المطالب أو تتفاعل فتجعل الشعر - فيما يقول سارتر<sup>(٩)</sup> - ( وليس يداهية أحد النقاد الجدد ) أشبه بزجاج النافذة الذي لا يوضح منظر الأرض الخارجية تماماً . والحقيقة أن هذا يعنى أن الشعر يكبر على فكرة الموقف الواحد ، ولا يواجه غرضاً مواجهة سافرة . وبعبارة أخرى إن « النثر ،

بمعناه العام ينفصل عن الغرض الذى يؤديه . ولا كذلك الشعر الذى تتوحد فيه الكلمات والأشياء . وهذا التوحد يعطل مفهوم الإشارة ، ويؤدى بنا إلى بحث طبيعة اللغة فى الشعر . فاللغة فى الشعر غاية وليست وسيلة . وفى حدود اهتمام النقاد الجدد ونظرياتهم تصبح « خدمة اللغة » غاية كبرى . وهذا ما يصرح به إليوت ، وما يفهم من كلام رتشاردز . يقول إن الشعر أحسن استخدام للغة ، وينص إليوت على أن وظيفة الشاعر — فى المجتمع — هى خدمة اللغة (١٠) . فاللغة تدين للشعراء أكثر مما تدين لطائفة أخرى من الناس . فالشعراء يعطون لنا أنساب فى التفكير والإحساس ، ومن ثم يدأبون على تكوين شعب عظيم ، فالتغيرات الجوهرية التى يحدثها القلائل من المؤلفين الكبار هى قنوات جديدة فى الإحساس وأحداث جسيمة فى حياة العقل . والشاعر بعبارة أخرى يخلق الثقافة ، ونعنى بذلك أنه يجعل العناصر الخارجية صورة من باطن أنفسنا ، وتستحيل الأفكار جزءاً من تكويننا الذاتى .

— ٣ —

الواقع أننا استخدمنا كلمة المقصد فى الملاحظات الأخيرة بمعنى تقييمى يتعلق بما ينبغى . ولما كن أمامنا — بعد ذلك — شرح العمل الفنى نفسه من حيث علاقته بمقاصد الشعراء . وقد اتضح لدينا أن الشاعر لا يسأل عن معنى ما أبدعه ، وبعبارة أخرى إن الشرح الذى يقدمه الفنان لعمله ليس يقدم على سائر الشروح التى يقدمها النقاد بحجة أن الشاعر أبصر وأدرى بما صنع . الشاعر يتحدث عن قصيدته من حيث هو ناقد يخطئ ويصيب ، فإذا تولى توضيح عمله فإننا نعتبر هذا التوضيح مجرد فرض نستعين به على مواجهة العمل الأدبى . وبعبارة أخرى إن الشاعر الذى يتحدث عن شعره هو القارئ وليس المنتج . هو المتذوق أو الناقد وليس المبدع . ومع



ذلك فكثيرا ما خطر للقراء أن يسألوا المؤلفين عما عنوه بشعرهم أو إنتاجهم .

والناقد إذن هو المسئول عن تفهم هذا المقصد وتكوينه . ومن الممكن أن يقال إن شخصية الفنان تبصرنا بمقصده . وكلمة الشخصية كلمة موهمة يختلف مدلولها باختلاف المدارس السيكلوجية . والخطأ الشائع هنا ، على كل حال ، هو اعتقادنا أن العمل الفني صورة صادقة من شخصية صاحبه . وقد بذلت ما وسعني في الصحف الماضية من أجل أن أقول — مع النقد — إن هناك شخصية فنية ربما تكون ألصق بالقصيدة التي تهمنها . ولا نغنى من هذه التفرقة بين العمل وصاحبه أن نخفل أى مصدر من مصادر الضوء الذى يمكن الاستفادة منه ، وإنما نغنى — فحسب — أن معنى العمل الفني ربما لا يكون متعلقا بنجاح المؤلف فيما ادعى هو لنفسه أو فيما تدعيه دراسة شخصيته .

وبعبارة جامعة إن العمل الفني له أسبقية على كل لون آخر من الأخبار والظنون الموثقة . ولكن هذا العمل قد يحوجنا فهمه إلى أن نتركه إلى غيره . يقول بعض النقاد إن العمل الذى يضطرننا إلى تركه من أجل أن نكشف معناه ناقص من حيث هو فن . ولكن تكامل العمل الفني فيما يقول أيكن (١) — ليس معناه الانفصال التام بينه وبين أشياء أخرى ورائه . والحقيقة أن عبارة مثل الخروج عن دائرة العمل الفني عبارة خداعة أو ملتبسة ، وكلنا يعلم أن من الضروري فى كثير من الأحيان أن نذهب إلى خارج العمل الفني من أجل أن نحصل على مادة تمكننا من تفهم قيمه أو معانيه الباطنية ؛ لذلك لا تعتبر مجاوزة العمل الفني فى حد ذاتها جيدة أو رديئة . وإنما السؤال المهم هو هل عدنا بعد هذه المجاوزة بما يجعل العمل الفني أوفر معنى وأوضح دلالة .

إن مبدأ مجاوزة العمل الفني إذن ينبغي أن يفهم بدقة ؛ فمن الخطأ أن  
نقصر معنى النص على الظروف التي تحيط به ، وأن نطن - بسذاجة - أنه  
وليد هذه الظروف . وقد أدى هذا الاعتقاد إلى الإضرار بدلالات  
الأعمال الأدبية أو أفقدها غير قليل من غناها . لنفرض مثلاً أننا أمام  
فقرة من كتاب ديني . حينئذ نتوهم أن المقصد هو العظة والاعتبار .  
أليس كل دين ضرباً من التعليم ؟ مثل هذا الفهم يستطيع - إذا أخذ  
مأخذاً حرفياً ضيقاً - أن يقتل غنى النص . فالباحث خليق إذا استبد  
به هذا الفرض ألا يتذكر سوى طائفة من المعاني التي تساند - في رأيه -  
مبدأ العظة ، وما لا يساندها مساندة صريحة قل أن يخطر له . وهذا هو  
العيب الأساسي الناجم عن الخلط بين النص وفكرة الأغراض . فالغرض  
هو كل ما يؤخذ من النص بغض النظر عن ملابساته الحقيقية .

وليس البحث عن الملابسات مقصوداً به عزل النص عن بعض  
إمكانياته ، أو إخضاع النص لطائفة من الفروض المستقاة من خارجه  
دون سواها . وبعبارة أوضح ينبغي أن نشغل أنفسنا - كثيراً بفكرة  
التمييز بين العمل الأدبي وملابساته ؛ فالعمل الأدبي له أولية بهذا المعنى .  
وكثير جداً من الشعر العربي يوشك أن يضيع معناه لأننا نسيء تصور  
الصلة بينه وبين الظروف المدعاة . فظروفه متواضعة أو منكرة ، ومن أجل  
ذلك نسوى خطأ بين الشعر وهذه الظروف . وبعبارة أخرى نقول إن  
الشاعر أنشأ قصيدته استجابة لها وتحقيقاً لما تمليه عليه . وهذا هو الخلط  
الذي أشرنا إليه بين المقصد والمعنى ، فالنشاط الإنساني يخدم على الدوام  
أغراضاً لم تكن في ذهن الفنان .

ولكن المقصد ، يسيطر علينا بحيث نحرم كثيراً من التراث من أبعاد يمكنه  
بحجة أن الشعراء لم يستهدفوا إلا ما توحى به ظروف حياتهم العادية المألوفة .

فإذا شرحت العمل الأدبي شرحاً قيمياً صاح في وجهك بعض القراء  
قائلًا هل هذا ما قصد إليه الشاعر؟ هل هذا ما توحى به ظروفه؟ هل هذا  
ما فهمه عنه معاصروه الذين كانوا أكثر خبرة بهذه الظروف منا . هؤلاء  
جميعاً عاشوا في رق المقصد . وهل أستطيع أن أقول إننا - جميعاً - على  
الأقل في بعض الحالات ما نزال صرعى هذا المبدأ . إن القصيدة  
تفسح صدرها لكثير ، ولـكننا لا نراه لأننا نتوهم أن ظروف العمل تؤدي  
إلى كشف معناه . القصيدة - على العكس - مجموعة قوى وخالقة قيم كثيرة .  
يقول پول فاليري إن النص مثل الآلة يستخدمها كل إنسان بطريقة الخاصة (١٢) ،  
ولا شيء يقينى يجعلنا نحكم أن استعمال هذا يقطع الطريق على  
استعمال ذاك .

---

## المراجع

---

- 1) John Hospers : Meaning & Truth in the Arts p. 47.
- 2) W. K. Wimsatt & M. C. Beardsley : The Intentional Fallacy, Sewanee Review, 1946.
- 3) R. P. Warren : The Rime of the Ancient Mariner p. 113—115.
- 4) J. C. Ransom : The New Criticism p. 224—226.
- 5) M. Belgion : What is Criticism p. 128, Criterion, 10 October 1930.
- 6) D. W. Gotshalk : Art & The Social Order p. 74—75.
- 7) I. A. Richards : Principles of Literary Criticism p. 74—76.
- 8) Cleanth Brooks : What does Modern Poetry Communicate? p. 23—24. American Prefaces, Autumn, 1940.
- 9) Jean—Paul Sartre : What is Literature? p. 4—8 translated by Bernard Frechtman, John Hospers : Meaning & Truth in the Arts p. 125—126.
- 10) T. S. Eliot : The Social Function of Poetry. p. III—113 in Critiques & Essays in Criticism ed by R. Stallman.
- 11) H. D. Aiken : The Aesthetic Relevance of Intentions p. 745, Journal of Philosophy No. 24 November 1955.
- 12) Paul Valery : Concerning the Cimetiere Marin p. 195. Southern Review, 4, Summer 1938.

## الفصل الحادى عشر

### المفارقة بين المعنى والمقصد

أشرنا إلى أن مفهوم المقصد قد يشتق من ظروف الشاعر وملايسات حياته وبخاصة حين تكون أعماله واضحة ؟ شديدة الصلة - لأول وهلة - بتلك الملايسات . والآن ننظر فى بعض النماذج العملية . ولنتخير شعر إبراهيم ناجى . هنا يحدثنا العارفون بحياة ناجى حديثاً مستفيضاً عن علاقته بالمرأة . كثيراً ما كان ينتهى من قصيدة وأحياناً من قصيدتين أو ثلاث فى جلسة واحدة مع حسناء فى مقهى أو ملهى أو فى ترام . ومن لطافته أنه كان ينظم الشعر لمهمات عفو الخاطر ، ويسجله لمن تارة على منديل وطوراً على مشط من أمشاط الشعر ، وثالثة فى أوتوجراف .. كان عشاقاً كعمر بن أبى ربيعة لا يرى حسناء أو نصف حسناء فى الطريق إلا أرضاها بشيء من شعره<sup>(١)</sup> . ويطول الحديث عن غراميات ناجى حتى يحدثنا هؤلاء العارفون الأصدقاء أن ناجياً عاش أياماً حلوة فى المنصورة ثم زحف إلى القاهرة ، ومر بديار أحبائه الذين تغيرت مقاديرهم فرآها مهجورة فنظم قصيدته المأثورة « العودة » . وكان الشاعر أبى إلا أن يغير قدره ، كما تغيرت أقدار أحبائه<sup>(٢)</sup> فودع أيام العزوبة ، وخطب لنفسه سامية كريمة اللواء محمد سامى أمين محافظ العاصمة . ولولا أن هذه السيدة كانت واسعة الأفق لما استطاع ناجى أن يواصل رسالته كشاعر ، وهو يطالعها كل يوم بجديد من غزلياته ؟ . مرة فى راقصة وأخرى فى سمراء المحفل وثالثة فى هند ورابعة فى سونيا وخامسة فى زازا الخ . ويمضى العارفون فيقولون إن الشاعر أهدى ديوانه<sup>(٣)</sup> لىالى القاهرة إلى صديقه ع.م.

والذى ندى الزهر الذابل من خمائل الماضى ، وأنبت فى روض الحاضر  
زهورا ندية مخضلة بالأمل والحياة ، . وقد حاول الكثيرون من أحباب  
ناجى أن يعرفوا من يكون صديقه ع . م الذى آثره بشرف الإهداء .  
ورجم بعضهم بالغيب فقال لابد أنه صديق صباه على محمود طه الذى عاش  
معه أحلى أيام العمر فى المنصورة ، وترددت أسماء أخرى . أما الحقيقة  
التي كتمها ناجى عن أقرب المقربين<sup>(١)</sup> إليه فهي أن ع . م ليس صديقا  
بل صديقة بل حبيبة العمر .

مثل هذا التعريف يؤلف فى كثير من الأحيان صورة المقاصد التي  
اهتم بها ناجى . وليأذن لي القارئ . فى أن أقول إن مثل هذه المقاصد  
لا توضح أعماق شعر ناجى . وأرجو أن أقف وقفه قصيرة عند قصيدة له  
مشهورة عنوانها العودة . وموضوعها فى ظل المعلومات السابقة يصور  
كما يلي : كان ناجى كثير الحديث عن هذه الدار : دار ملهمته الأولى ،  
وكانت بشارع قصر العيني بالقاهرة . وقد غاب ناجى عن القاهرة حينما  
وعاد فوجد أهل الدار قد هجروها منذ حين<sup>(٢)</sup> . ولابد لنا أن نستمتع معا  
إلى القصيدة فقد تكون من أروع الشعر .

هذه الكعبة كنا طائفها والمصلين صباحا ومساء  
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

دار أحلامي وحي لقيتنا فى جمود مثلما تاتي الجديد  
أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا يضحك النور إلينا من بعيد

رفرف القلب بجنبى كالذبيح وأنا أهتف يا قلب اتد  
فيجيب الدمع والماضى الجريح لم عهدنا ليت أنا لم نعد

لم عدنا أولم نطو الغرام وفرغنا من حنين وألم  
ورضينا بسكون وسلام واتهينا لفراغ كالعدم

أيها الوكر إذا طار الأليف لا يرى الآخر معنى للهناء  
ويرى الأيام صفرا كالخريف نائحات كرياح الصحراء

آه مما صنع الدهر بنا أو هذا الظلل العابس أنتا  
والخيال المطرق الرأس أنا شد ما بتنا على الضنك وبتنا

آين ناديك وآين السمر آين أهلوك بساطا وندامي  
كلما أرسلت عيني تنظر وثب الدمع إلى عيني وغاما

موطن الحسن ثوى فيه السأم وسرت أنفاسه في جوه  
وأناخ الليل فيه وجشم وجرت أشباحه في بهوه

والبلى أبصرته رأى العيان ويداه تنسجان العنكبوت  
صحت يا ويحك تبدو في مكان كل شيء فيه حي لا يموت

كل شيء من سرور وحزن والليالي من بهيج وشجي  
وأنا أسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج

ركنى الحاني ومغناى الشفيق وظلال الخلد للعانى الطليح  
علم الله لقد طال الطريق وأنا جئتكم كما أستريح

وعلى بابك ألقى جعيتي كغريب آب من وادى المحن  
فيك كف الله عني غربتي ورسا رحلى على أرض الوطن

وطنى أنت وليكني طريد أبدى النفي فى عالم بؤسى  
فإذا عدت فللمنجوى أعود ثم أمضى بعدما أفرغ كأمسى

وانفترض أن هذه الدار قد جرت في ذهن الشاعر وأن صورتها ماثلة عنده قبل خلق القصيدة أو في أثناء كتابتها . لنفترض أن الشاعر لديه مقصد محدد واضح وأنها نعرفه من خلال أحاديث أصدقائه وأحاديثه هو أيضاً . فهل يفيدنا ذلك حقاً في فهم القصيدة ؟ المقصد المشتق من ظروف الشاعر ينبغي أن تقلم أظفاره ، وألا نسرف - على أقل تقدير - في الاعتماد عليه . القصيدة أثرى من المقصد ، ولكن الاهتمام بظروف حياة الشعراء قد أدى إلى أفكار غير ملائمة عن فنهم . وإذا لمنا فكرة الدار والمحجوبة الحقيقية فسوف ندرك القصيدة إدراكاً أيسر . سوف نتناول فكرة الكعبة والصلاة على أنها ضروب من الظرف كما كان يزعم بعض النقاد أو على أنها حلي وتصاوير بالمعنى البلاغى المندثر . ولكن القصيدة من حيث هي تجعل تحديد معنى هذه الشعائر عملاً أساسياً لا يخلو من صعوبة . قام ناجى بشعائر العبادة في صلته بهذه المحجوبة « الخيالية » . ولكننا إذا قرأنا القصيدة - أكثر من مرة - وجدنا ناجياً يقوم بشعائر أخرى لا تقل أهمية وهو يواجه تجربة الموت أو البلى . وبعبارة أخرى نرى الموقف مركباً ، فناجى لا يتذكر ما فقدته فحسب ، بل يحب هذه التجربة الأليمة ويعشقها أيضاً . ظاهر القصيدة - إذن - أن صلاة الشاعر كانت مظهر الاتصال الروحى بمحجوبة حقيقية . ولكن ربما تنطوى القصيدة على صلاة أخرى يحى بها الشاعر فكرة الانفصال والاعتراب ، فالموقف مزدوج حقاً . ولكن فكرة المقصد تنتهى - كما يظهر لى - إلى موقف واحد لا يشرح المفارقة الموجودة بين مطلع القصيدة وسائر أجزائها ككل ذى قوة ودلالة جمعية . القصيدة إذن ليست حركة مباشرة لا يعوقها عائق دون بلوغ هدف معين . إن العملية الخلاقة تتضمن ضروباً من المراجعة والتجريب وتتبع قيادات جديدة توحى بها اللغة وما إليها . فإذا كان هناك



مقصداً فقد تغير حينما تقدم الشاعر في عملية البناء (٦) . ومن أجل ذلك نستطيع أن نعيد النظر في معنى القصيدة فنرى السكون والسلام والفراغ والعدم يأخذ بعضها برقاب بعض . يتعاقب السلام والعدم تعاقباً لا يمكن أن نفطن إليه ونحن نشرح القصيدة شرح من يرى أن لها مقصداً هو بكاء دار في شارع من شوارع القاهرة . والقصيدة تشير إلى هذا التعاقب المتناقض مرة بعد أخرى . لنرجع إلى حديث ناجي عن البلى . هذا البلى - بحسب المقصد السابق - لا يعاقب الحياة . ولكن البلى في القصيدة ذاتها له وظيفة أخرى . ففكرة البلى لا تنفصل عن فكرة الحياة . فالشاعر لا يرى - بحسب - أمارات قديمة باقية الأثر في ذهنه ، وإنما يحى إلى حد ما فكرة البلى التي تقاوم وتعصد وظيفة الحياة . وحينما نصر على هذا الموقف يصبح السؤال عن الراحة التي يلتمسها الغريب أحد الأسئلة التي تلقيها القصيدة ولكنها لا تستوعبها جميعاً ؛ فالقصيدة تسمى إلى جانب هذا المعنى الظاهر إلى معنى آخر أقرب إلى ألفة الاغتراب والبهجة به . وهذا ما عبرنا عنه حين قلنا إن الشاعر عاد إلى صلاته وتسلحه .

إذا صح أن الشاعر كان ذا مقصد ، وأن محبوبة له كانت تعيش في شارع قصر العيني قد شغلته فإن القصيدة لا تشير إلى شيء في حياة الشاعر الشخصية . القصيدة تؤلف استعارة أحد أطرافها المرأة وباقيها الزمن والوحدة في بيت آخر . وكأن الشاعر يناوش فكرة الزمن المتغير ، ويوحى إلينا أن نفهم الطلل القديم فهما غير حرفي . هذا هو موقف الإنسان أمام قوة غامضة يسميها الزمن أو المرأة أو الطبيعة أو الأم . الإنسان يقف أمامها موقفاً لا يخلو من تناقض ؛ فيه تفكك النفس ورغبتها في أن تذوب في هذا الروح الكلي ، وفيه إلى جانب ذلك إصراره على أن يظل منفرداً منفصلاً يعاني على الدوام تجربة النفي الأبدي . ولقد عاد ناجي إلى الدار المهجورة وجعلها أرض الوطن ، أما القارئ المشغول

بالمقصد أو الواقف عند الدار فلا يسيغ أن تكون الدار المهجورة وطنا  
يؤوب إليه الغريب ويستريح . ولكن القصيدة متميزة من العودة إلى دار  
سكن فيها أحياء ناجي . الشاعر يؤوب إلى الوحدة . يحبها وينكرها ،  
ولا داعي إذن لأن نغض النظر عن بعض التيارات الداخلية التي لا يحس  
أثرها بوضوح على السطح . إن مراى الشعر فى قلب الشعر لا فى صدر  
الشاعر أو صدور أهله وأصدقائه .

إن المعنى القريب للمقصد لا يصلح لمواجهة القصيدة ، بل قد يوجد  
تباين غير قليل بينهما يقول ناجي :

دين وهذا اليوم يوم وفاء	كم منة للميت فى الأحياء
إن لم يكن يحزى الجزاء جميعه	فلعل فى التذكار بعض جزاء
ياساكن الصحراء منفردا بها	مستوحشا فى غربه وتناء
هل كنت قبلا تستشف سكونها	وترى مقامك فى العراء الناءى
فأنتيت والدنيا سراب كاه	تروى حديث الحب فى الصحراء
ووصفت قيساً فى شديد بلائه	ظماآن يطلب قطرة من ماء
هيان بضرب فى الهواجر حالما	بظلال تلك الجنة الفيحاء
فاذا غفا فلطيفها ، وإذا هفا	فلوجهها المستعذب الوضاء
يا للقلوب لقصة بقيت على	قدم الدهور جديدة الأنباء
هى قصة الطيف الحزين وصورة الـ	قلب الطعين ، مجللا بدماء
هى قصة الدنيا ، وكم من آدم	منا له دمع على حواء

كل به قيس إذا جن الدجى      نزع الإباء وباح بالبرحاء  
فإذا تداركه النهار طوى المدا      مع فى الفؤاد، وظن فى السعداء  
لا تعلم الدنيا بما فى قلبه      من لوعة ومرارة وشقاء  
كل له ليلى ، ومن لم يلقها      فحياته عبث ومحض هباء  
كل له ليل يرى فى حبها      سر الدنى وحقيقة الأشياء  
ويرى الأمانى فى سعي غرامها      ويرى السعادة فى أنم شقاء  
الكون فى إحسانها ، والعمر عند حنانها ، والخلد يوم لقاء  
يا للقلوب لقصة محزنة      لم ترو إلا بروحت بيبكاء  
خلدت على الدنيا وزادت روعة      بما كساها سيد الشعراء  
خلدت على الدنيا وزادت لوعة      من جودة التمثيل والإلقاء  
من فن زينها ومن علامها      زين الشباب ، وقدوة النبغاء

ما المقصد من هذه القصيدة ؟ العنوان هو دين الأحياء ؛ فناجى يحاول  
أن ينى بدين على جمهور المتذوقين لشاعر كبير . وقد اتخذ مثلاً لهذا الدين  
قصة قيس وإيلي التى كتبها شوقى . ومثلت هذه المسرحية فى الحفل الذى  
أقيم لتكريم ذكره (٧) . ولكن هذا كله لا يفصح عن شئ ذى قيمة من  
القصيدة . والراجح أنه يصرف النظر عن أعماقها . وبعبارة أخرى إن  
فكرة الإشادة بقصة مثلت أمام الشاعر واستمع إليها الحاضرون فكرة  
مضللة . إن تصوراتنا المقصد تودى بنا إلى نتيجة جدلية ، فإذا اقتنعنا  
بالمقصد اقتناعاً حقيقياً قلنا إن ناجيا يرى أن شوقى شاعر يجيد الدراما  
فقد صور قصة إيلي وقيس تصويراً خليقاً بالإعجاب . وهذا الحكم موضع  
ريبة ؛ فقد ذهب أستاذنا الدكتور طه حسين إلى أن شوقى برع فى الغناء  
دون المسرح . ألف شوقى مسرحيات كثيرة ، ولكن هذه المسرحيات

- في حقيقة أمرها - ليست إلا قصائد جيدة نظمها شاعر برع في الغناء والتعبير الذاتي . ومن أجل ذلك ندخل دون وعي في مأزق لا نخلص منه إلا إذا قلنا إن ناجيا أراد أن يرفع ذكر شوقي على عادة الشعراء في رثاء العظماء من الناس .

ولو قرأنا القصيدة لوجدناها متميزة من هذا المقصد العام الذي ذكرناه ، فقصة قيس وليلى لا تعنى في القصيدة ديناً يستحق الوفاء فحسب ، وإنما تعنى شيئاً آخر يتضح خاصة حين سأل ناجي شوقي الراقد في الصحراء قائلاً :

هل كنت قبلاً تستشف سكونها وترى مقامك في العراء النائي

فأنيت ، والدنيا سراب كلها تروى حديث الحب في الصحراء

في هذا الشعر ضرب من المفارقة الساخرة الباطنة بين التجربة الحقيقية وتجربة الفن ، فإن كنت في شك من هذا فاقرأ القصيدة كلها فستجد أن ناجيا قد برع في الحديث عن قيس وليلى . ظل قيس هائماً يطلب سر الدنيا وحقيقة الأشياء حتى ينفى إليها ، هذه الحقيقة هي التي ملأت عقل قيس وقلبه . ولم يكن قيس إذن فتى شاذاً غريب الأطوار هارباً من الحياة بل كان يواجهها في صميمها . ولكن حقيقة الأشياء قريبة وبعيدة ، كما ظن أنه أدرك منها جانباً تذكر أن وراء ذلك جوانب أخرى . وما زال قيس إذن يلهم في طلب هذا السر المجهول الذي رمز إليه ناجي وقيس أيضاً . وقيس أو ناجي واجه الحقيقة مواجهة الشعراء . ومن أجل ذلك لا يقنع بالمحسوس والواقعي أو الحقيقي أو يراه ظلاً لشيء آخر وراءه . ما علاقة هذا كله بشوقي ؟ إنما أراد ناجي أن يقول إن شوقي وقيساً وناجياً كلهم سواء . أرادوا أن يستريحوا من الشعور بالغربة في هذه الحياة ولكنهم لا يستطيعون إلا الفن . وهذا الفن يبدو في القصيدة كفاء الحقيقة المرجوة

آنا ويبدو عاجزاً عن إدراكها آنا آخر . شوقي إذن شاعر خليق بالإشفاق من هذا الوجه . شوقي شاعر يبحث عن حقيقة في دنيا مليئة بالسراب ولكنه لا يجد شيئاً إلا الفن ثم الموت والرقود في الصحراء . وتصبح الصحراء رمزاً للحياة الميتة يبحث فيها الشاعر عن حقيقة مؤنسة أو حلم أليف أو بقاء مطمئن ولكنه لا يستطيع إلا أن يكون شاعراً . فإذا مات بدا الموت أروع من كل ما أحس به وتمثله في خاطره وشعره الرائع . ومن أجل ذلك رأيت أن أستوقفك عند سؤال ناجي هل كنت تستشف سكون الصحراء ؟ هل عرفت كنه الحياة التي قضيت العمر تثقف عقلك وقلبك بالشعور بها ؟ وهكذا سخر ناجي آخر الأمر من نفسه ومن شوقي ومن الشعر جميعاً . ولكنك إذا ظننت أن الإشادة بقصة قيس أهم عناصر القصيدة كنت قد تعجلت قراءتها . إن فكرة المقصد هنا تجعل القصيدة هيكلًا عارياً . وليس من اليسير أن يوقف عند هذه الدلالات الضمنية السابقة ونحن نتداول فكرة الوفاء والدين والتكريم وجودة الشعر وما إلى ذلك .

فكرة المقصد توحى بنفسيان التناقض الذي يمكن أن يقرأ في الشعر على نحو ما نجد في النماذج السابقة وفي أمثلة أخرى كثيرة من الشعر . ومادمنا قد تخيرنا شعر ناجي فقد يحسن أن نشير هنا إلى كثرة ترديده لصورة الفراشة . ويكفي مثل واحد هو قوله (٨) :

كنت في برج من النور على قمة شاهقة تغزو السحابا

وأنا منك فراش ذائب في لجين من رقيق الضوء ذابا

فرح بالنور والنار معا طار للقمة محموما وآبا

آب من رحلته محترقا وهو لا يألوك حبا وعتابا

لا أقول إن الفراش هنا رمز ، ولكني أقول إنه يكتسب الصفة

الرمزية من خلال تكرره في قصائد كثيرة . وفائدة هذه الملاحظة تتجلى

حينما نواجه أعمالا لا يبدو عليها التضارب . وبعبارة أخرى كل شاعر — كما قلنا من قبل — يعيش في فنه على رموز أساسية تعطى في اتجاهاتها المختلفة الكل المركب الذى يعنى الشاعر من وراء تأليفه . فقراءة الرموز الأساسية بمعزل عن المقصد ينبغى أن نواجهها كل طاقتنا . وهنا نجد أن الفراشة تسمى إلى موقف الشاعر المزدوج الذى يواجهه من خلاله الحب والشعر والحياة .

وفى ضوء هذا الرمز نواجه شعرا ظاهره البساطة مثل قول ناجى :

شوقى على رغم التفرد والتفوق والعلاء  
ذاق المرقاد بساحة كل الرجال بها سواء  
وبرغم ذهن كالفراشة حول مصباح أضاء  
مشواك لا تشك السكون ولا تمل من الثواء

هنا نجد أن الوجه المباشر أو المقصد هو أن شوقى ذاق الموت على الرغم من نبوغه ، ولكن الوجه ، عبر المنطق ، إن صح هذا الوصف ، هو أن نبوغ الشاعر وموته صديقان . ومن ثم بدا ناجى قلقا إلى حد ما فى البيت الأخير . وما كنا نستطيع أن نضرب فى هذا المعنى لولا إدراكنا لتكرار صورة الفراشة وفهم الشعر من خلال صورة متكررة مفضلة تكتسب كلها ذكرت قوة وأصالة وتكشف على توالى الاستعمال عن كل طاقتها .

والرمز الأساسى بهذا المعنى يوضح سياقات خالية من ذكره إلى حد ما . لنقرأ معا ما نسميه مراثية الشاعر محمد الهراوى<sup>(٩)</sup> :

عد إلينا نسمة حائرة ذات نجوى وحنين وولاء  
ثم خلق بجناحين . . إلى عالم نحن له جد ظماء  
طر مطار النسيم واترك قدما ثقلت بالشوك في أرض الشقاء

فهل يسعنا أن نقرأ هذه الآيات الثلاثة دون أن نمكث تماما بهذا  
الموقف المتعارض الذي يتمثل في صورة الفراشة . كثير من الشعر  
يقراء في ضوء ؟ فكرة المقصد ومن ثم يستحيل إلى ضرب من الرغبة  
في الوصول أو السعي والانتها . وبعبارة أخرى إن وحدة المبدأ  
كثيرا ما تكون دخيلة مجافية لروح الشعر .

## المراجع

---

منحة

٥

( ١ ) ديوان ناجى : تحقيق الدكتور أحمد هيكى وزملائه

١٧

( ٢ ) ديوان ناجى

٢٦

( ٣ ) المرجع نفسه

( ٤ ) نفس المرجع والصفحة

٣٩

( ٥ ) نفس المرجع

Jerome Stolnitz : Aesthetics & The Philosophy of Criticism. p. 479. ( ٦ )

٤٦

( ٧ ) ديوان ناجى

٧٠

( ٨ ) ديوان ناجى

٤٦

( ٩ ) ديوان ناجى

---



## الفصل الثاني عشر

### شرح القصيدة

- ١ -

من المعلوم أن النقاد الجدد يعزفون عن إصدار أحكام تقييمية مقارنة . ذلك أن موقفهم هو أن الشكل هو الذى يجعل العمل الأدبى شعراً . والذى يحتفل بالتقييم يضطر - فى الحقيقة - إلى أن يعنى بشئون أخرى متميزة من الشكل . وهذا الشكل وما ينطوى عليه من مظاهر يصح أن نسميها جميعاً باسم فوق المنطقي موضع عناية هذه الطائفة من النقاد . وقد انتهت هذه العناية إلى إثارة نظرية الشرح وفنه . إن فن الشرح سابق على نظريته . ولكن نظرية الشرح فى نفسها ظلت - وقتاً طويلاً - مهملة . ونحن نقصد بالشرح هنا شيئاً مناقضاً لما يمكن أن نسميه باسم التفسير . لنصطلح على أن التفسير هو فهم الشيء فهماً ناتجاً من ملاحظة الأسباب والدوافع ، وأن الشرح - على العكس من ذلك - محاولة لفهم إمكانيات الشيء فى ذاته . وبعبارة أخرى الناقد الجديد إذا قرأ قصيدة منسوبة إلى عصر قديم لم يكف نفسه رد هذه القصيدة إلى ظروف عصرها ومنشئها ، وإنما يهدف إلى تفهمها من حيث هى . وموضوع الجدل بين الشرح والتفسير لا يمكن إيفاؤه حقه فى مقام مختصر . وقد أفردنا له بحثاً مستقلاً ، وحسبنا الآن أن نتابع بعض ملاحظات النقاد الجدد عن شرح القصيدة .

ولعل النقطة الأولى فى هذا الصدد هى التفرقة بين كلمتى الشرح والنثر : لقد قلنا إن القصيدة ليست فى جوهرها تقريراً حاداً ، وإنما إذن لا تتعامل

مع قضايا واضحة . نحن نتعامل مع عالم خاص مرهف يتأثر بأقل تغيير . ويتجلى هذا الإرهاف إن صح أن نسميه كذلك في التفرقة بين العبارة الشعرية والعبارة المنطقية . العبارة الشعرية ربما لا تستند على نفس الأسس الصلبة التي توجد في العبارة المنطقية . لذلك نلاحظ أن نوع الإثبات فيها متميز . بعض الشعر يحمل طابع الوحدات أو العبارات الواضحة المتينة . ولكن هذا ليس مألوفاً الآن . ولذلك يثور السؤال الهام عن طبيعة العبارة في الشعر . وبعبارة أخرى هل هناك فرق في طريقة الإثبات بين الشعر والعالم النثرى ؟ هذا هو السؤال الذى واجهه النقاد الجدد من خلال ملاحظة الفروق الممكنة بين العبارة في الشعر و « نثرها » . لنضرب مثلاً على بعض هذه الفروق :

يقول الشاعر :

فكرة

عصفور الكناريا

يغنى فى الظلام

من أجل بذور التفاح والشعر (١) .

إذا حولنا هذا الشعر إلى قضايا حرفية منشورة بدا لنا الفرق . وهنا نجد أن كلمة واحدة مثل كانت أو سوف تكون أو استعمال لفظ آخر مثل يشبه أو يحكى من شأنه أن يحدث تغييراً كبيراً فى نوع المدلول المستعمل . بل إن مثل هذه الكلمة المعبرة عن الكينونة تو شك أن تقضى على نوع الإثبات الأصيل فى الشعر . لنقل مثلاً كانت الفكرة تشبه عصفور الكناريا الذى يغنى فى الظلام باحثاً عن الشعر وبذور التفاح . هنا نجد استجابة القارئ قد تغيرت ، وهبط مقدار المتعة التى يجدها إبان قراءة الشعر . وفضلاً عن ذلك فإن طبيعة الإسناد هى الأخرى أصابها تغيير . ذلك أن الترجمة النثرية تسرف - فعلاً - فى إيضاح المعنى المائل

أمامنا . وبعبارة أخرى تحفل الترجمة النثرية بالتشديد في الإثبات وتوثيقه بحيث تجعل الارتباط بين الفكرة والعصفور أقوى أو أmeen مما هي الحال في الشعر . إذا نظرنا في الترجمة النثرية بالقياس إلى الشعر قدرنا العلاقة التي زادها النثر إيغالا ونفاذا . وبعبارة بسيطة نحاول في النثر أن نزيد قوة العناصر الإشارية المتضمنة على حين أن الشعر يكتفي بأن يضع العناصر الإشارية في حالة أقرب إلى السكون أو الغموض . الارتباط بين العصفور والفكرة ارتباط رقيق . ولكن الارتباط في النثر غليظ بفضل الإضافات التي استحدثت . وهكذا نفهم لماذا لا يصدم شعر كهذا أفكارنا واعتقاداتنا السابقة ، ونستطيع أن نقبله وأن نعترف بصدقه دون عناء . ولكن إذا مضت الترجمة النثرية تذكر العناصر التي تفترض أنها محذوفة وتوضح الأشياء التي يتصور النثر أنها ضرورية لإزالة الغموض فسوف نرى أن درجة الكثافة تغيرت وأن قوة إضافية في الإسناد أو الإثبات قد استحدثت .

الواقع أن المقارنة بين العبارة في الشعر ونثرها أفادتنا كثيرا . فالشاعر الحديث - خاصة - لا يميل إلى تأكيد دعاواه تأكيداً صريحاً . لذلك نجد أن الإثبات فيه قدر من الرقة . القصيدة الحديثة فيما يقال لا تهتم بثقل الارتباط بين الإشارات . ولكن عملية النثر - بطبيعتها - تغير المعنى تغييراً يتفاوت بتفاوت الأنظمة الشعرية . إذا مضينا في النثر وجدنا أنفسنا نستعمل دون وعي منا العبارات الدالة على السببية والألفاظ الموافقة لها ، من ثم ، من أجل ذلك ، وهكذا ، . ونستحدث علاقات محددة يتميز بعضها من بعض . كل أولئك يعني أن القصيدة حين تنشر تدخل في نظام عقلي من نوع آخر . لنفرض مثلاً أن الشاعر يستعمل عبارة استفهامية . حينئذ نحول هذا الاستفهام في النثر عن طبيعته . العبارة النثرية يتميز فيها الإثبات من الطلب والانتفاء وهكذا . ولا كذلك العبارة

في الشعر . العبارة في النثر تضيف في كثير من الحالات إلى المعنى ثباتاً أو تقريراً وتعصف بحاسة التموج والاهتزاز .

نثر القصيدة - إذن - عمل ينبغي الاحتراز منه . إنه يعدل المعنى أو يحوله إلى اتجاه قاصد مستقيم ثابت تماماً . عملية النثر تقوم على أسس مختلفة ، فهي تعطى للإثبات كل فاعليته ، وتخلص لفكرة التقدم المستمر في المعنى بطريقة تختلف عن طريقة الشاعر في تقديمه وتراجعته المستمرين (٢) . ولكن الشعر لا « يشل » - بداهة - حركة المعنى ، وإنما يؤلف نظاماً خاصاً يمكن أن نسميه باسم التوازن القلق .

- ٢ -

الواقع أن خلط القصيدة بالمدلول النثرى لها استرعى نظر النقاد الجدد ، ومن مآثر هؤلاء النقاد إذن تبين الفرق الضخم بين العبارة في الشعر ومقابلها النثرى . ويتجلى هذا خصوصاً في مقام الاستعارة . وعبارة أخرى هل توجد ترجمة نثرية للاستعارة ؟ حينما نقول مثلاً صاحبنا هذا ثعلب يمكن أن نترجم الاستعارة فنقول ما كر قاس خطير خبيث . هذه الترجمة مختلفة عن العبارة الأصلية . العبارة الأصلية ذات معنى مركز مضغوط وهنا تفصيلات محددة تامة الخلقة . ولكن المسألة أعمق من هذا الفرق . فالباحثون يقولون إن الاستعارة تتجاوز الدلالات الموجودة في اللغة الحرفية . ولولا حاجتنا إلا دلالات لم يكن لها وجود من قبل في العبارات المعتادة والألفاظ المستعملة لما تجشم الناس مشقة الاستعارة . الاستعارة إذن لا توضح معنى موجوداً لدينا . ومن الممكن أن يستشهد على ذلك بنثر العبارة الاستعارية . لنقل مثلاً نابليون ذئب . معنى هذا أنه قاس أو متوحش . حينئذ تفقد النقطة الأساسية ، ذلك أن الافتراض المتحدث عنه افتراض ذئب ، والقسوة قسوة ذئب . فليسنا إذن نعزو إلى نابليون الافتراض

والقسوة بمجملين عامين . ومن ثم ينبغي علينا من أجل الدقة أن ندخل فكرة الذئب هذه في كل أجزاء النشر . وها هنا لا نصطنع لغة حرفية ، بل نمد الاستعارة الأولى ونجعل منها سلسلة جديدة من الاستعارات . وكان من الحق أن نقول نابليون قاس وقسوته تشبه قسوة الذئب (٢) . وبعبارة أخرى لا يوجد معادل للتعبير الاستعارى ، وقد كشفت لنا عمليات النشر أيضا عن سماتها الأساسية ، فهي تقول أكثر مما ينبغي وتؤكد العناصر التي ينبغي ألا تؤكد ، فإذا نظرنا إلى نشر الاستعارة البسيطة السابقة : نابليون ذئب بدا لنا صدق هذه الملاحظة فليس الفرق بين الاستعارة ونشرها مقصورا على فرق القوة الانفعالية ، ولكنه يتجاوزها في الحقيقة إلى مضمون المعرفة أو الإشارة نفسها (٤) .

ولكن هذه الفروق جميعا لا تعنى سد الباب أمام شرح الاستعارة . فالشرح أو تفصيل أساس الاستعارة إذا لم يعتبر معادلا للتعبير الاستعارى في المعرفة يمكن أن يكون قويا ومثمرا إلى أقصى حد . إذا قلنا حاتم بحر فهذه الاستعارة لا تقبل النشر وإنما تقبل الشرح . حاتم يعطى فيستوعب الآخرين استيعابا يفهم على عدة طرق ، بعضها احتضان وإنتاج وبعضها إلغاء لقدرات الآخرين . وكل التوتر القائم بين الإنسان الفاضل والمجتمع موجود في ذلك الرمز . التوتر ليس مقصورا على العلاقة غير المحمودة ؛ فكل علاقة تفتج ردود أفعال كثيرة متعارضة . مثل هذه الأسس لا تضر الاستعارة ولا تساويها أيضا ، ولكنها قد تكشف بعض الجدة الحقيقية الناتجة عن استعمال الكلمات في هذا السياق الاستعارى الخاص .

ولنتقل الآن إلى فكرة شرح القصيدة . هناك مبادئ عامة يقوم عليها النقد الجديد في شروحه يمكن أن نجملها فيما يلي : النقد الجديد لا يميل إلى الاهتمام بالتعبير عن الاستجابة الانفعالية للقصيدة . الناقد يتحاشى (٥)

التعبير القوى عن أحاسيسه ، ولا يريد أن يخلق من الشرح عملاً فنياً جديداً ، ولا يسجل فيه مغامراته النفسية بأسلوب جميل ، وإن كان - طبعاً - يريد أن ينافس بطريقة ما موضوع الشرح الأصلي .

الناقد لا يحول انتباهنا عن القصيدة ، بل هو على العكس من ذلك يريد أن يوجد طائفة من العمد التي يقوم عليها بناؤها . وهذه العمد لا ينطلع إليها القارئ العادي . فهمة الناقد الحقيقية هي أن يدلنا على أشياء لا نستطيع بلوغها إن تركنا وقدراتنا العادية القريبة . حقاً إن القصيدة عمل يشارك فيه طبقات كثيرة من الناس ، من بينهم من نسميهم الجمهور . للجمهور أو القارئ العادي خبراته وطريقة فهمه للأشياء . ولكن الناقد الجديد قارئ<sup>(٦)</sup> ممتاز مدقق . وقرائمه تنطوي على ذكاء وصبر وكال . الناقد الجديد يوسع الشجرة بين قراءة الهواة المحبين وقراءة المختصين ، الهواة يقولون إننا نتذوق القصائد ، والنقاد الجدد يقولون إن التذوق ليس هو الوقوف عند السطح ، أو إطلاق العنان للشاعر الشخصية أو التلذذ بالعجز عن الرؤية النافذة . كل أولئك يحاربه الناقد الجديد . الناقد الجديد يقول إن القصيدة يمكن أن تكون عدة أشياء ولكن الشيء الذي يهم الناقد لا يهم القارئ العادي أو الجمهور أو أوساط الناس أو الذوق العام . الشرح ينبغي أن يتمتع بأرستقراطية حقيقية . فإن لم يكن هذا شأنه فمن الواجب أن نشك فيه . القصيدة يحيط بها سياج عال منيع ، ولا يحسر على اقتحام هذا السياج إلا مغامر مدرب خبير ، ومن ثم كانت الثقافة الواسعة العميقة ضرورية . هذه الثقافة الخصبة سمة رتشاردز وبروكس وولك ووارن ورائسوم وومزات وغيرهم . ومن أجل ذلك عنوا بأن يجعلوا الكلام عن الشعر دقيقاً دالاً على حساسية خاصة ، وعنوا - كذلك - بتناول أعمال أدبية مفردة أو قصائد معينة . الناقد يقدم إلينا قصيدة من خلال فهم نافذ بصير ، ويظل على الدوام يضرب بثقافته في أعماقها ، لا يتحول عنها ، ولا يجعلها مجرد تكأة بسيطة للعبور عليها إلى

أحكام أخرى . القصيدة هدفه الأصلي ، ولا يجب أن يراها مجرد نقطة  
في بحر من المعلومات الخارجية .

ولنضرب المثل على ذلك بقول وردزورث :

الصباح في أبهته التي لا تنسى .

أروع مما رأيت في أى وقت مضى .

والبحر يضحك غير بعيد .

والجبال الراسيات وضيفة مثل السحاب .

الناقد لا يحكى موقع العبارات من نفسه ، ولكنه يهدف إلى تحديد  
المعنى ويراه دائما أروع مما يرى العاديون من الناس الناقد يعمل - كما قلنا -  
ثقافته ويجعل هذه الثقافة نقط ارتكاز لبحث الشعر من حيث هو شعر . لنسمع  
مثلا ما يقوله إمبسون<sup>(٧)</sup> بصدد هذه الأبيات : النهار يبدو قويا مثل حاكم يؤدي  
خدمات طيبة ، والشاعر ينتقل من هذه الفكرة إلى فكرة أخرى هي ظهور الملك  
في تلك العظمة أو الأبهة ، ولكننا لانضيق بالحكام أو ولادة الأمر ولا نضيق  
بطرق تعبيرهم عن أنفسهم . ذلك أن الصباح كان دضينا مشرقا عليه هالة من  
البهاء والبحر لم يكن مهما في نفسه ؛ لقد كان مشغولا بالضحك . في الشعر  
نوع من التجاذب بين الفكرتين : سلطة الحاكم الخير والحرية الطبيعية  
الخيرة أيضا . ونتيجة هاتين الفكرتين أن الصباح الجميل أمانة على سر طيب  
يمكن في التجربة ؛ وهكذا نجد عند وردزورث فكرة العبادة غير  
الواضحة تماما .

وفي البيتين الأخيرين تحس إحساسا غريبا أن الرسوخ والوضاءة  
صفتان متضاربتان . الجبال راسخة لأنها ثقيلة جاسية تسبب لنا الأخطار ،  
وهي في العادة يحتف بها الظلام ، الجبال ذات قوة مستقرة قاسية ، وترتبط

بتجاربنا الحزينة على ظهر الأرض . ولكن هذه الجبال خلصت من هذه المعاني كلها ، وهي الآن وضيفة مثل السحاب في الهواء . كل أجزاء هذا النهار : البحر والجبال والسحب تعمل متعاونة ، وتشير - جميعا - إلى سر خير . هذا السر الخير يصدق على كل شيء . وفي البيتين الأخيرين والبيت الرابع خاصة نجد أننا بصدد نفس التجاذب بين فكرة السلطة والحرية . الحقيقة أن الارتباط اللافت بين فكرتي الرسوخ والوضاءة كان مستقرا بصفة ما في الكلمات التي عبر عنها الشاعر من قبل في كلمة التي لا تنسى وكلمة أروع . إن الحاكم يجعلنا نرى قوته حين يظهر أما منا ، إنه قوى متمكن ، ولكنه مع ذلك خير سيجعلنا سعداء ، وهو إنما يريد أن يشعرنا بهذا المعنى من وراء ظهوره علينا وتأثير قوته في النفس . وأصبحت هذه القوة لا تفرق عن إدراكنا لجماله ومشيمته وزينته . هكذا نجد أن ورد زورث يأخذ الأمور مأخذا جديا عميقا ، ويرى المنظر الجليل علامة على وجود خير عظيم .

— ٤ —

فكرة التجاذب بين المعاني كمثل ما رأيت بين القوة والخير أو السلطة والحرية عريقة في شروح النقاد الجدد . هذا التجاذب ذو مظاهر مختلفة ، بعضها يسميه النقاد باسم التناقض الظاهري . التناقض سمة تتكرر كثيرا ، وهو ثمرة الإلحاح على الدلالات الضمنية عموما . والمقصود بالتناقض الظاهري أن العبارة تبدو أول النظر متناقضة مع نفسها ومضادة لما تعارف الناس على صدقه ، وعلى الرغم من ذلك فإنها - عند النظر تحمل حقيقة هامة (٨) . ورد في الإنجيل ماذا يفيد المرء إذا هو كسب الدنيا ثم فقد روحه . أو مثل الموت والحياة إذا تخلصنا من أحدهما تخلصنا من الآخر ؛ ففي الموت ميلاد وفي الميلاد موت . ونحن على الدوام نموت ونولد من جديد . ونقول إن الإنسان يولد ليموت . وهذا تناقض لأننا نعتقد أن الإنسان يولد ليعيش ، ونحن نأمل في أن نعيش



زمننا طويلا ، ونقول أيضا القلم أقوى من السيف . ربما يبدو لنا أن القلم ليس أقوى من السيف ، ولكن هذا التناقض بين ضعف القلم وقوة السيف لا يهمل في مثل هذه العبارة السابقة . إن المستوى الأول من المعنى هو أن القلم أداة يسجل بها الإنسان تفكيره ، وقد يكون قويا ومؤثرا في مجرى التاريخ . ولكن هذا كله لا يجعلنا نغض النظر عن ضعف القلم من ناحية أخرى عن السيف صحيح أن العبارة صريحة في التفضيل ولكن هذه الصراحة لا تخدع الناقد كثيرا . وحينما نقول إن الأشياء الطيبة تأتي في صندوق صغير يمكن أن يثير هذا تساؤلنا ، فالسيارات وأجهزة التليفزيون وما إليها لا تأتي في صناديق صغيرة . ولكن جوهرة ثمينة أو قرطا جميلا يمكن أن يرسل في حيز صغير . وهكذا نجد أن العبارة ذات التناقض الظاهري يجتمع فيها الخطأ والصواب فتظفر بمزيد من الانتباه ، ونستطيع ، على هذا النحو ، أن نقول الكثير في عبارة موجزة قليلة .

يقول تينسون :

الدموع . الدموع العقيمة لا أعلم ماذا تعني .

الدموع من أعماق يأس مقدس .

تتبع من القلب ، وتجتمع في العين .

حين أنظر إلى حقول الخريف السعيدة .

وأفكر في الأيام التي ولت .

يسأل بروكس (٩) : أمي دموع عقيمة حقا ؟ أليست من باب أولى

دموعا ذات مغزى كبير ؟ إن وصف الدموع في البيت الأول بأنها عقيمة

يشهد في نفسه على أنها تتبع من بواعث أعماق وأعم . الدموع عقيمة يعني أنها

لا تصدر عن سبب مباشر معلوم ، ولكن لها أسبابا أخرى أبعد غورا وأكثر

شمولا . في هذا المعنى يمكن التناقض الظاهري ، ويدل البيت الثالث على أنه

لا شك في أن ياسا مقدسا هو مصدر تلك الدموع : لقد افتتح الشاعر القصيدة بطريقة درامية جريئة ، إن لم يكن قد سوى بين العقم والنبوع من أعماق ياس مقدس .

الدموع تبزغ في القلب حين ينظر المتكلم إلى مشهد جميل هادئ . وهل تستدعى حقول الخريف السعيدة إلى الذهن الأيام التي ولت ؟ الشاعر لا يصرح بشيء من هذا . يقول الشاعر إن الدموع تصعد إلى العين حين تنظر إلى حقول الخريف وحين تنظر إلى الأيام التي ولت . وبعبارة أخرى ليس في القصيدة رابطة دقيقة موثقة بين هذه الأحداث ، وقد يرغب معظم القراء في علاقة أكثر دقة وصراحة . إن الحقول حقول خريف وهي تشير على الرغم مما فيها من سعادة أو بهجة إلى شيء انقضى ، فكان الحقول - إذن - تربط المتكلم بالماضي ، وتوحى - بحق - بطائفة من الأفكار عنه . وينبغي أن نلاحظ أن الوحدة في هذه المقطوعة لا تجد من منطق اللغة العادية سنداً واضحاً .

المقطوعة توحى بضرب من لعب الذهن ، فالدموع تبدأ غير متوقعة ، الدموع التي لا يجد لها المتكلم سبباً كافياً ، وحين يتحدث عن تفسيرها لا يملك إلا أن يسميها دموعاً عقيمة . ولكنه حين يقول لا أعلم ماذا تعنى يثق أو يؤكد أنه لا بد لها من منبع آخر في أعماق وجوده . ومن ثم يربط بينها وبين ياس مقدس . وفضلاً عن ذلك فإن سبب الدموع الحقيقي ، ولو أن المتكلم لا يحققه إلا عند منتهى المقطوعة ، هو تذكر الماضي . وعلى ذلك يمكن من الوجهة السيكلوجية والدرامية أن نصوب مجيء السبب الحقيقي في البيت الأخير من المقطوعة .

دافع النقاد الجدد عن التناقض الظاهري أو التناقض الصحيح ، وقالوا

إن التفكير الذى يكشفه يصلح كثير افى اختبار تعقيدات الحياة ، واختبار حقائقها وما فيها من تباين كثير . ولكن هذا التناقض الصحيح واجه هجوما شديدا ، فهناك طائفة من الباحثين ترى أنه أقل شأنا من كثير من أنماط التفكير وقوابله . يقولون إننا لا نعيش فى تناقض ، ولكننا نتخلص منها وننتهى إلى قرار معين . كذلك يرون أن استناد النقاد الجدد فى توكيد مشروعية هذا النوع من التفكير إلى فقرة كولردج المشهورة فى الخيال استناد باطل ، فالتناقضات التى احتشد لها كولردج لا تعنى فى النهاية النتيجة الأخيرة التى يسعى إليها أصحاب الهوى فى التناقض : فالعام فى مكان والحسى فى آخر ، والانفعال يستبد بمنطقة والنظام يسيطر على منطقة أخرى ، وهكذا .

ويهمنا فى هذا المقام أن نلاحظ أن النقاد الجدد مصيبون ، على الأقل ، من حيث مبدأ البحث عن أسس تجافى البساطة المنتشرة بين كثير من القراء . وقد حاول النقاد الجدد نظراً وعملاً كشف القصور الفكرى الذى يتمثل فى الدفاع عن هذه البساطة ، العبارات (البسيطة) المألوفة ليست متسقة تماما ، فقد يكون فيها صدع أو اختلاف .

كذلك اهتم النقاد بالمفارقة . والمفارقة أسلوب رائع فى الشعر الحديث وقد عبر كينيث بيرك عن الاهتمام بهذا الأسلوب قائلاً : إن العلوم النسبية مثل الأنثروبولوجيا والسيكولوجيا قوضت القيم الثابتة ، ولم يعد من اليسير أن يرجع الإنسان الحديث فى التعليل إلى عدالة مطلقة أو مصدر لا اعتراض عليه<sup>(١٠)</sup> . وإنما يقيس كل شيء بما يجده هو ، وبدلاً من أن يقول هذا نجرمه الأخلاق وتنتهى عنه العدالة يقول لا أميل إلى هذا الشيء ، ولكنه لا يكتفى بذلك بل يتجاوزه إلى تمحيص الأشياء ونقدتها بطريقة يمكن أن يلمسها الجميع . لهذا كانت المفارقة المعتدلة المتسامحة خليقة بأن تجنبه الالتزامات التى لا تقبل التعديل . فى المفارقة نقول أقل مما يحتمله المقام . اقترح سوفييت

اقتراحا متواضعا من أجل تخفيف العذاب الذى يعانى منه الناس فى إيرانده :  
أن يبيع الناس أطفالهم إلى الإنجليز كغذاء لهم . فهنا نقول شيئا خلاف  
ما يتوقع ، وقد تكون المفارقة فى الموقف ، فنرى الفرق بين ما يحدث  
وما ننتظر حدوثه ، كمثل ما نرى فى Maggie لمؤلفها ستيفن كرين حين  
تسوق الأم المتحشفة ابنتها إلى الانتحار ، فإذا ماتت أرسلت جثتها إلى  
المنزل وسامحت هذه المذنبه فى سكر شديد . وقد ينتظر الرجل عاما كاملا  
عطلة أسبوعين ويظل يفكر فى المشروعات التى ينوى القيام بها من أجل  
متعته ، لكنه يمرض ويلزم الفراش وبدلا من أن يقضى أسبوعين فى  
سعادة يقضيهما فى مرض وألم . إن الكاتب يرتاد بعقله الواقع الذى يهتم  
به ، ويميز بين الظاهر والحقيقة ، بين ما يوجد فعلا وما يتوهم وجوده .  
فى المفارقة يرى الكاتب الشيء فى حدود آخر أو يرى الشيء مجاورا  
لضده . وعلى هذا النحو نجد المفارقة تلمس المجال الاستعارى ، فى المفارقة  
مقارنة ضمنية بين الموجود الحقيقى والظاهر الخيلى ، ويؤدى التعبير حالات  
معقدة ثرية دقيقة ويتعلق مستويان اثنان من المعنى معا ، أحد المستويين  
يذكر صراحة والثانى هو النقيض الذى ينتقل إليه القارىء . يقول  
الشاعر :

إن الثمانين — وبلغتها قد أحوجت سمعى إلى ترجمان .

منطق الناقد الجديد هنا أن إنسانا ضعيفا يدعو بالقوة لغيره ، يتسم  
إزاء هذا المعنى ويرى أن الضعف يعيب بمعنى الدعاء . يقول لنا انظروا هذه  
المفارقة . لقد كنتم تتوهمون الدعاء صرفا غير ممزوج بكدر . ويقول  
الشاعر :

وأعلم علم اليوم والأمس قبله واسكنى عن علم ما فى غد عم

أما الناقد القديم فيقول هذا صحيح ، والمعنى على فهمه مستقيم لا ينحرف  
وإن كان يثنى على ذلك فيقول - أحيانا - ما كان أغناه عن استعمال قبله ،

فإنها لا تزيد المعنى ولا تنقصه . وأما الناقد الجديد فنطقه أن الاستقامة في المعنى سذاجة . يقول إن لدينا مفارقة . أما كان يصح أن يؤدي علم اليوم والأمس إلى علم الغد . أما وقد بان جهلنا بشمّون الغد فما أحرانا أن نشك في مفهوم علمنا باليوم والأمس أيضا . لم يعد البيت - وفقا لهذا الفهم - مسطحا ، وظهر فيه شيء من التواء . هناك التضارب الضمني بين مفهوم العلم ومفهوم الجمل . هذان المفهومان يتداخلان ويصبح التمييز الحاد بينهما صعباً ، هناك توتر غاب من القدماء ، وما كانوا يرونه حشوا يراه المحدثون توترا . هناك فكرة التجاذب بين الماضي والمستقبل . الماضي الذي علمه المرء أقلت من يده ، وما يفلت ولا يعود يصبح العلم به أشبه شيء بالعلم بالمستقبل الذي لم يعرف شيء عنه حتى الآن . نلاحظ ، بناء على هذا الموقف ، أن الشاعر حافل بقضايا ضمنية متضاربة . والواقع أن فكرة المفارقة لحدود لصورها . وهي نافذة في شعر كثير ظل منظورا إليه على الدوام على أنه تعبیر جامد على وجه معين . يقول الشاعر مثلا .

سيأتيك بالأخبار من لم تبغ له      بتاتا ، ولم تضرب له وقت موعد  
يقول الناقد القديم هذا حق وهذه حكمة . ولكن الناقد الجديد يقول إن لدينا مفارقة بين الصورتين ، ما نتوقعه هو أن يأتينا بالأخبار من ضربت له موعداً ، ولكن الشاعر يقول ليس هذا هو كل الحق ، فالأخبار قد تأتينا عن غير هذا الطريق ، والبيت عنده لا ينفصل معناه عن هذه المفارقة بين الوجود الحقيقي أو الغالب والحالة الأقل حدوثا وتجدداً . وبعبارة أخرى إن حساسيتنا بالبيت تقوم على مواجهة حالة أخرى مواجهة لا تخلو من السخرية أو العبث .

## المراجع

- 1) Philip Wheelwright : On the Semantics of Poetry p. 270, The Kenyon Review, Summer, 1940.
- 2) J. C. Ransom : Poetry : The Formal Analysis, Kenyon Review, 9, Summer, 1947.
- 3) Monroe. C. Beardsley : Aesthetics p. 433—435.
- 4) Max Black : Metaphor p. 234 in Philosophy looks at The Arts edited by Joseph Margolis.
- 5) C. Brooks : New Criticism. A Brief for the Defence p. 293, American Scholar. 3, Summer 1944.
- 6) D. Daiches : Critical Approaches to Literature Page 299.
- 7) William Empson : Basic English & Wordsworth. Kenyon Review, Winter, 1940.
- 8) James. R. Kreuser : Elements of Poetry. p. 148.
- 9) Cleanth Brooks : The New Criticism : A Brief for the Defence, American Scholar, 13, Summer, 1944.
- 10) W. V. O'Connor : Sense & Sensibility in Modern Poetry p. 123.

# الفهرس

صفحة

الفصل الأول	: الوضعيون ولغة الشعر . . . . .	٥
الفصل الثانى	: المعنى واللغة والأداء . . . . .	٢٢
الفصل الثالث	: فكرة الإشارة . . . . .	٣١
الفصل الرابع	: التعبير والخلق . . . . .	٥٠
الفصل الخامس	: نقد النظريات التأثيرية . . . . .	٦١
الفصل السادس	: أبعاد المعنى . . . . .	٧٧
الفصل السابع	: قراءة الرمز . . . . .	٨٨
الفصل الثامن	: الأسطورة والشعر . . . . .	١٠٤
الفصل التاسع	: السياق . . . . .	١٢٧
الفصل العاشر	: المقصد . . . . .	١٤٢
الفصل الحادى عشر	: المفارقة بين المعنى والمقصد . . . . .	١٥٣
الفصل الثانى عشر	: شرح القصيدة . . . . .	١٦٥